



PHOENIX ANCIENT ART



PHOENIX
ANCIENT ART



A STATUETTE OF WINGED NIKE

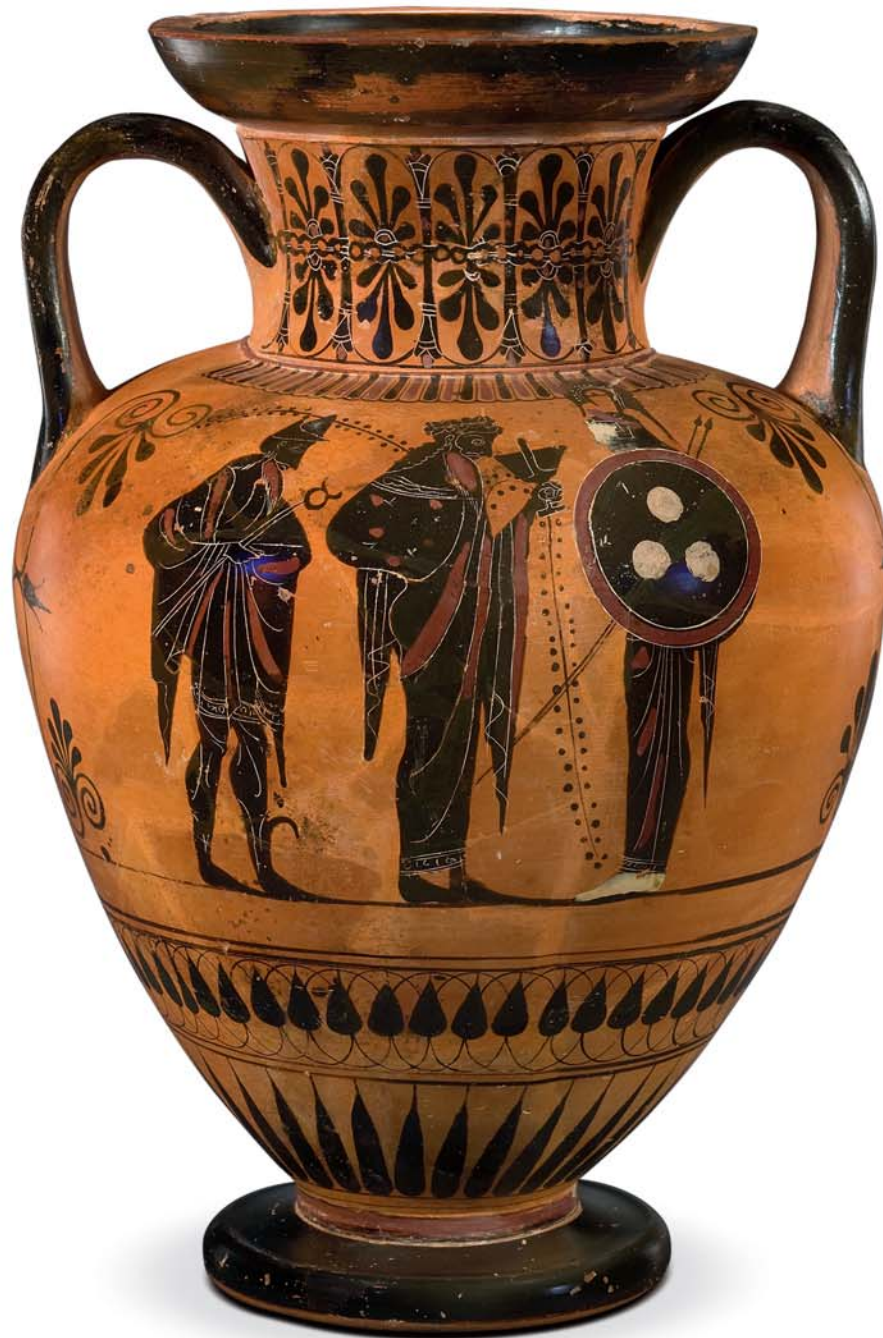
*Classical Greek Art, middle of the 5th century B.C.
Bronze
H: 20 cm*





AN AMPHORA WITH A QUADRIGA DRIVEN AT FULL SPEED
(BY AN ARTIST RELATED TO THE LYSIPPIDES PAINTER)

Greek (Attic), late 6th century B.C.
Ceramic
H: 38 cm



A FUNERARY FIGURINE (USHABTI) OF NESTANEBTASHERU

Egyptian, 21st Dynasty, early 1st millennium B.C.
Siliceous faience
H: 15 cm



A PENDANT COMPOSED OF A MONKEY OR A MAN SEATED ON A KNOBBED STEM

*Greek (Thessaly?), Geometric period, late 8th century B.C.
Bronze
H: 11 cm*





A STATUE OF A NOBLE ROMAN WOMAN

*Roman, Flavian period (late 1st century A.D.)
Marble
H: 185 cm*





A RELIEF WITH A GORGONEION

Classical Greek Art, 5th-4th century B.C.

Marble

Dim: 55 x 71 cm

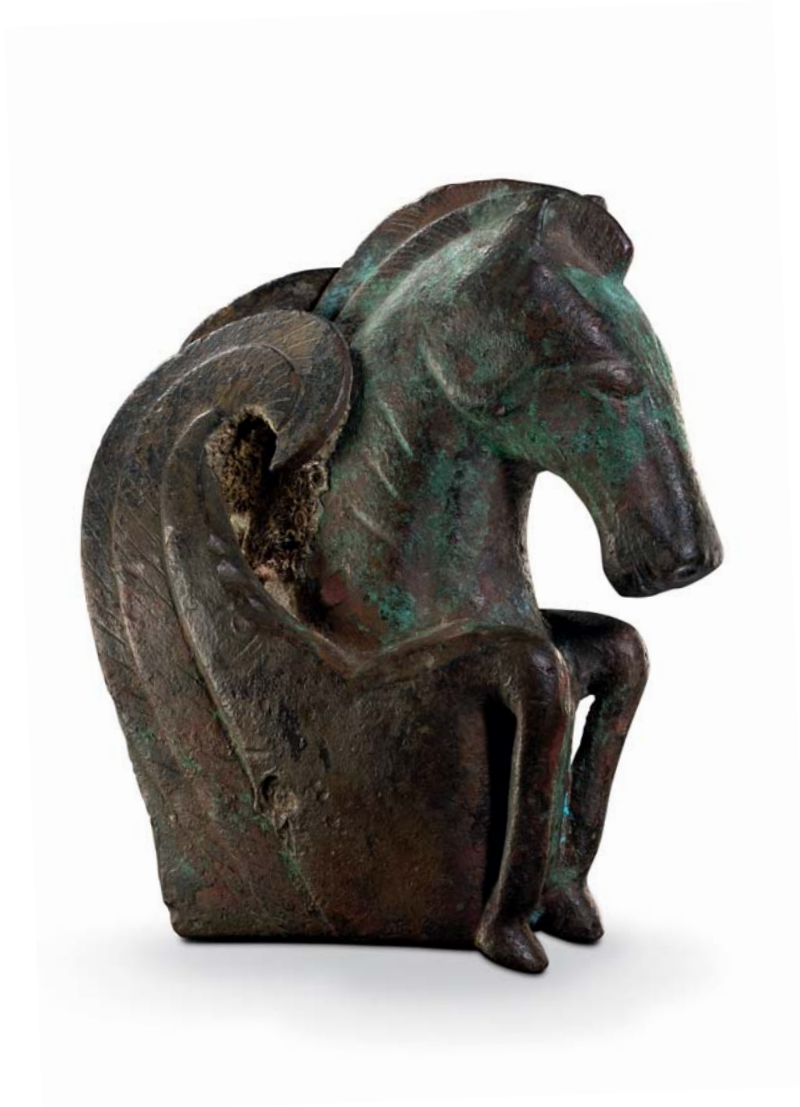


PROTOME OF A PEGASUS

Archaic, first half of the 6th century B.C.

Bronze

H: 14 cm



A PLATE FIBULA
WITH ENGRAVED DECORATION

*Greek (Thessaly), late 8th century B.C.
Bronze
Dim: 14.5 x 11.7 cm*



A STATUETTE GROUP OF TWO GEOMETRIC GREEK HORSES

Northern Greece (Thessaly?), Geometric Period (800-700 B.C.)

Bronze

H: 9.9 cm, W: 9 cm



A STATUETTE OF A STANDING HORSE

Greek (Laconia?), Geometric period, late 8th century B.C.
Bronze
H: 11 cm





OLPE WITH POLYCHROME DECORATION

Etruscan, early 6th century B.C.
Ceramic
H: 38.7 cm



STANDING MALE STATUE

Greek (?), late 8th-early 7th century B.C.

Bronze

H: 13.9 cm



A MALE BUST OF A DIGNITARY

Roman, middle of the 3rd century A.D.
Marble
H: 56 cm





A NUDE FEMALE STATUETTE (A GODDESS?)

*Mesopotamian, Early Dynastic Period, ca. 2400-2100 B.C.
Copper
H: 13.5 cm*



A FRAGMENT OF A FEMALE STATUE

Greek-Roman, 1st-2nd century A.D.

Marble

H: 60 cm



A HEAD OF A YOUNG MAN (HERMES?)

Roman, 1st century A.D. (Greek original from the late 4th century B.C.)
Marble
H: 32 cm





AN APULIAN FISH PLATE
(THE SANSONE PAINTER)

Italiote (Apulia), late 4th century B.C. (ca. 320-310)

*Ceramic
D: 20.5 cm*



A RED-FIGURE MINIATURE *CHOUS*

Greek (Attic), circa 420-400 B.C.

Ceramic

H: 6.2 cm



A TERRACOTTA REPRESENTING
A GROTESQUE NURSE AND HER BABY

Greek, second half of the 4th century B.C. (ca. 350-300)

Terracotta

H: 9 cm



A STATUETTE OF A NUDE DANCER

Hellenistic Greek, 2nd century B.C.

Bronze

H: 8.3 cm



A RED-FIGURE RHYTON
IN THE SHAPE OF A GRIFFIN HEAD

Italiote (Apulia), ca. 340-320 B.C.
Ceramic
H: 20 cm





A NUDE MALE STATUETTE AND HORNS OF CONSECRATION

Minoan, Late Minoan IIIc, ca. 1200-1000 B.C.

Bronze

H (statuette): 26 cm, D (horns of consecration): 14 x 15 cm





SMALL DISH WITH FIGURAL TONDO
(EROS GRAPPLING WITH A SEA MONSTER)

Late Roman or Byzantine Art, end of the 3rd-4th century A.D.

Silver

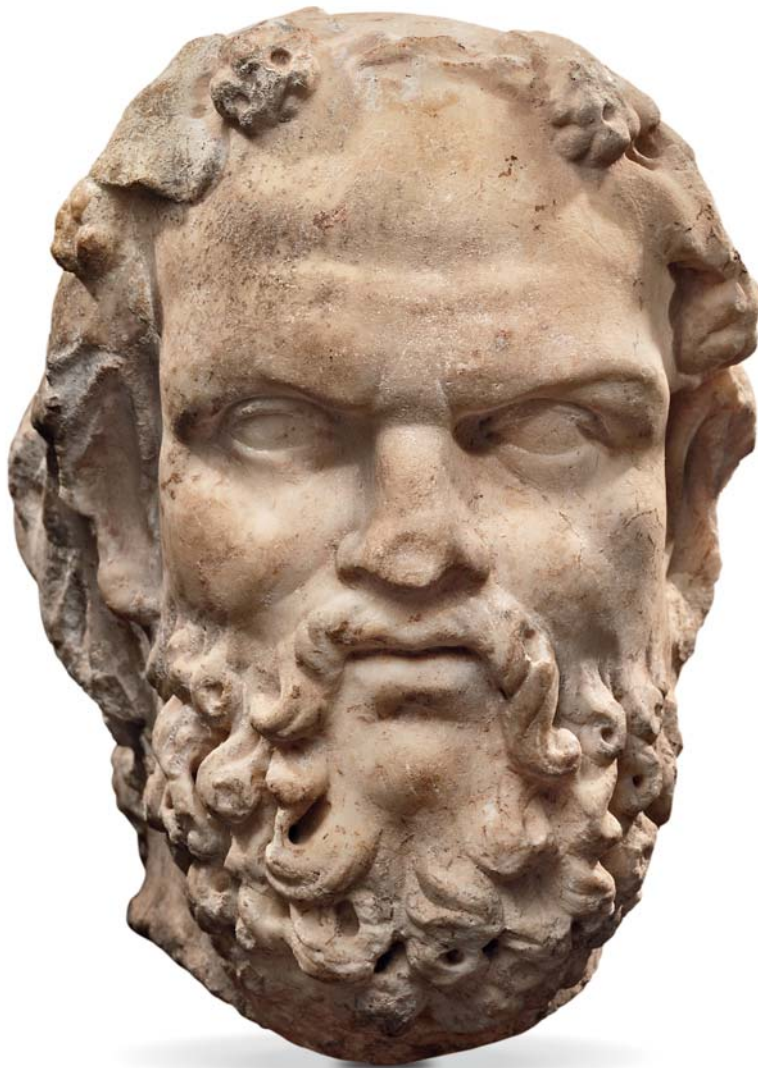
D: 13.6 cm





HERM WITH HEADS
OF TWO ELDERLY SATYRS

*Roman art, 1st-2nd century A.D.
Marble
H: 20 cm*





A STATUETTE OF THE GOD NEFERTEM

*Egyptian; Late Period, 26th-30th Dynasty (ca. 7th-4th century B.C.)
Bronze, silver and copper
H: 23 cm*





AN ATTIC RED FIGURE CUP WITHOUT A FOOT
(ATTRIBUTED TO DOURIS)

Greek (Attic), circa 490-480 B.C.

Ceramic

H: 3.5 cm, D without the handles: 13.8 cm



A VOTIVE PLATE
WITH A FEMALE DEITY (ASTARTE?)

Syro-Anatolian, ca. 2000 B.C.

Terracotta

Dim (max): 37.1 x 26.8 cm



ANTEFIX WITH THE HEAD
OF A GORGON

Greek, late 6th century B.C.

Terracotta

Dim: 21.8 x 26.4 cm





A CUP WITH A FIGURAL HANDLE

Mesopotamian (Elam), early 2nd millennium B.C.

Bituminous rock

H: 9.5 cm, D: 20.5 cm



A MOSAIC DEPICTING A FISHING SCENE

Roman, 2nd-3rd century A.D.

Colored stone tesserae

Dim: 125 x 208 cm



A HEAD OF HERACLES
WITH THE LEONTEA

*Roman, 2nd century A.D.
Marble
H: 24.1 cm*



32

A SEAL REPRESENTING A GAZELLE

Proto-Sumerian, Jemdet Nasr period (late 4th millennium B.C.)

Stone

Length: 4.2 cm



46

33

A SEAL REPRESENTING A HYBRID FIGURE

*Proto-Sumerian, Jemdet Nasr period
(late 4th millennium B.C.)*

Stone

H: 2.4 cm



A KOHL VASE

*Achaemenid, 5th-4th century B.C.
Molten glass
H: 7.7 cm*





A CUP WITH AN ACANTHUS
LEAF PATTERN

Hellenistic Greek, late 3rd-2nd century B.C.

Gilded silver

D: 25.8 cm, H: 7.9 cm





A LOW CUP DECORATED
IN HONEYCOMB PATTERN

Sassanid, 5th-6th century A.D.

Glass

D: 21.5 cm



BAND CUP WITH A DIONYSIAC SCENE
ATTRIBUTED TO AN ARTIST NEAR
THE PAINTER OF THE AGORA P1241

Greek, Attic, ca. 550-530 B.C.

Ceramic

D: 21.8 cm



A DRAPED FEMALE STATUETTE

Byzantine, 4th century A.D.

Bone

H: 18.1 cm



GLOBULAR JAR DECORATED WITH PAINTED SPIRALS

Egyptian, Predynastic period (Naqada II, circa 3400-3200 B.C.).

Ceramic

H: 17.5 cm, D: 22 cm



A HORSEMAN ON HIS MOUNT

*Greek, Boeotian, middle of the 6th century B.C.
Terracotta
H: 12.4 cm*





A FIGURE IN RELIEF

Syro-Anatolian, 18th century B.C. or early 1st millennium B.C.
Basalt
H: 107 cm



A HEAD OF A GODDESS

Greek, late 5th century B.C.

Marble

H: 23.5 cm



A FUNERAL STELE REPRESENTING
THREE WOMEN

Late Hellenistic–early Roman, 1st century B.C.
Marble
H: 91 cm



AN ETRUSCAN CARVED PLAQUE
(LASTRONE A SCALA)

Etruscan, 550-525 B.C.

Nenfro

Dim: 70 x 56 cm



1 A STATUETTE OF WINGED NIKE
Classical Greek Art, middle of the 5th century B.C.
Bronze
H: 20 cm

BRFIG054

The statuette is intact. The surface, which is partially covered with a green patina, has corroded in places, especially on the head. A few of the feathers on the wings are chipped. It is solid cast, and the wings have been soldered to the upper back. The deep cast eyes were inlaid. This statuette is of a famous young woman in Greek mythology: Nike, the personification of Victory (Victoria, to the Romans). She is standing on the tips of her toes, with her wings spread, as if she were about to take flight or land, a pose in which she is commonly depicted. Her head faces forward and slightly to the right. The expression on her face, which, unfortunately, is poorly preserved, is marked by serenity and seriousness. Her hair is short, with a central part and wavy bangs. Unlike most depictions of the goddess, Nike is clothed here in a Dorian style, wearing a peplos with an *apoptygma* (the fold in the fabric which covers her torso and waist, where it forms a horizontal line across the figure). It is held at her shoulders by fibulae, which are visible just in front of where the wings attach to her body (usually Nike wears a long chiton with a cloak attached at her shoulder).

The sculptor expressed the elegance of her form in Nike's simple, delicate gesture, lifting the fabric of her peplos to the left, and the edge of the *apoptygma* to the right, ever so slightly with her fingertips.

The rendering of the folds of the peplos, a garment usually woven in wool, is precise. On her chest, the *apoptygma* forms triangular folds, framed on the sides and under her arms by the long, deep vertical folds which end in zigzags. On the reverse, the excess fabric forms a triangle which falls down to her lower back. On the bottom half of her body, the folds form a sort of peak, which directs the eye to the young woman's ankles. The movement of the peplos against her legs, just visible in relief beneath the fabric, is very delicate, leaving the sensuality of her shape to our imagination.

Her large wings are almost double the size of the rest of the figurine, and are those of a raptor. The details of the feathers, which vary based on their placement on the wing (the feathers on the edge of the wing are long and thin, whilst those closer to the body are smaller, thick and dense), are rendered with fine incisions and carving.

Despite some superficial corrosion, the high technical and artistic quality of this piece is clear. In this respect, it is superior to many small bronzes made during the same period. The proportions, manner, workmanship and large number of finely incised details, as seen in the rendering of the hair, fibulae, feathers, as well as the small folds at the end of the *apoptygma* are worthy of a small masterpiece.

Chronologically, this statuette belongs to the Classical period. The best parallels are found in an important series of peplophorai from the 5th century (bronze statuettes, stone statues, mirror handles, etc. depicting young women, sometimes divinities, standing, dressed in a Doric peplos), in particular, those figurines made before the Parthenon figures and the caryatids on the Erechtheion. Lacking facial features, the treatment of the peplos is the decisive element allowing us to date this Nike precisely: the folds under her arms and on her chest, in the close to transparent rendering of cloth on her legs, which Nike holds with her left hand are the most diagnostic, and correspond to the figures dating from the 5th century B.C., contemporary with the temple of Zeus at Olympia.

This statuette could be considered a precursor of the many figures of Nike from the 4th century onwards, especially during the Hellenistic period, when they often had a funerary function. During this period, however, figures of Nike in the round are less frequent, and she appears most often on painted pottery, for example, in scenes of the coronation of athletes, or in monumental sculpture commemorating great victories.

Nike is a mythological figure who has no myths of her own; she exists only as a personification of victory. Daughter of the titans, Pallas and Styx (according to Hesiod), she belongs to the generation of gods who predate the Olympians. According to more recent traditions, she was Athena's companion. In Athens, especially at the end of the 5th century B.C., Nike became an epithet of Athena.

PROVENANCE

Ex-Collection H.P. Roth, Lenzburg, Switzerland, 1940's-1960's; ex-Zoumboulakis Collection; acquired in 1993.

BIBLIOGRAPHY

On Nike :

Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), vol. VI, Zurich-Düsseldorf, 1992, s.v. Nike, pp. 850 ss.
(Niké during the Classical period v. pp. 859 ss.)

For the chronology:

KEENE CONGDON L.O., *Caryatid Mirrors in Ancient Greece*, Mainz/Rhine, 1981, n. 80ss.

TÖLLE-KASTENBEIN R., *Frühklassische Peplosfiguren, Originale*, Mainz/Rhine, 1980, pp. 100ss., n. 13c; 182-183, n. 31d-e.

1 STATUETTE DE NIKÉ AUX AILES DÉPLOYÉES

Art grec classique, milieu du V^e s. av. J.-C.

Bronze

Ht: 20 cm

La statuette est entière mais la surface, par endroits recouverte d'une patine verte, a malheureusement souffert d'une certaine corrosion, surtout sur la tête ; quelques plumes sont ébréchées. Elle est en fonte pleine, ses ailes ont été soudées en haut du dos ; ses pieds étaient posés sur un support (un globe, une colonne ?) aujourd'hui perdu. Les yeux, profondément creusés, étaient incrustés.

Cette image représente une jeune femme très célèbre dans la mythologie grecque : Niké, la personnification de la victoire (Victoria chez les Latins). Elle est debout, sur la pointe des pieds, avec ses ailes soulevées à l'arrière, dans une attitude qui lui est fréquente, comme si elle allait prendre son envol ou qu'elle était en train de se poser sur le sol. Sa tête est droite mais légèrement tournée vers la gauche ; l'expression du visage, malheureusement très effacé, est empreinte de sérénité et de sérieux ; la chevelure est courte, avec une raie médiane et une frange ondulée. Contrairement à son habitude, Niké est ici habillée selon la mode dorienne, puisqu'elle porte un péplos avec *apoptygma* (le repli du tissu recouvrant la poitrine jusqu'à la taille, où il forme une ligne horizontale qui coupe nettement la figure), retenu sur les épaules par des fibules, qui sont bien visibles juste avant l'attache des ailes (dans l'iconographie plus courante, Niké porte un chiton long avec un manteau agrafé sur l'épaule).

Le sculpteur a magnifiquement exprimé la légèreté de son être et de son vol par le geste simple et délicat de Niké, qui soulève à peine, entre ses doigts, le tissu du péplos (à droite) et l'extrémité de l'*apoptygma* (à gauche).

La souplesse de l'étoffe est rendue par le travail recherché et précis des plis que forme le tissu du péplos, un vêtement généralement tissé en laine. Sur le décolleté, l'*apoptygma* forme des plis triangulaires, encadrés sur les côtés (sous les bras) par de longs et profonds sillons verticaux se terminant par des zigzags ; à l'arrière, le surplus du tissu dessine une surface triangulaire qui descend jusqu'au bas du dos. Dans la partie inférieure du corps, sous l'effet de l'étirement vers le côté, les sillons reprennent une forme en pointe, ce qui dirige l'œil du spectateur vers les chevilles de la jeune femme ; le mouvement du péplos sur les jambes est très délicat, à peine en relief, et laisse deviner de façon sensuelle leurs formes.

Les ailes, énormes, qui doublent presque la taille de la figurine, copient celles d'un rapace : les détails des plumes, dont la dimension varie selon l'emplacement (comme pour un rapace, les plumes des extrémités sont longues et minces, tandis que celles proche du corps sont plus petites et rapprochées et touffues), sont rendus par des fines incisions et des gravures.

Malgré la corrosion superficielle, on remarque aisément que la qualité technique et artistique de cette pièce est bien supérieure à la moyenne des petits bronzes, même de cette époque : proportions, attitude, finesse du travail plastique ainsi que le grand nombre de petits détails incisés et gravés (que l'on observe, par exemple, le rendu des cheveux, des fibules, des plumes ainsi que la présence des petits plis sous le bord de l'*apoptygma*) sont dignes d'un petit chef-d'œuvre.

Chronologiquement, cette statuette appartient à l'époque classique. Les meilleurs parallèles se trouvent dans l'importante série des péplophores du Ve siècle (statuettes en bronze, statues en pierre, manches de miroirs, etc., représentant des jeunes femmes, parfois des divinités, debout, habillées d'un péplos dorique), en particulier celles qui précèdent les figures du Parthénon et les caryatides de l'Erechthéion. À défaut des détails du visage, le traitement des plis du péplos de Niké est l'élément décisif permettant de parvenir à cette conclusion : on peut prendre en considération surtout la forme des plis sous les bras ou du repli sur la poitrine, mais également le rendu presque en transparence du tissu sur les jambes, que Niké tire vers l'extérieur de la main droite. Un tel développement correspond à celui des figures appartenant au milieu du Ve siècle, contemporaines par exemple des sculptures du temple de Zeus à Olympie.

Cette statuette peut être considérée comme un précurseur des nombreuses figures de Niké du IV^e siècle et surtout de l'époque hellénistique, qui avaient souvent une valeur funéraire. À cette époque, en revanche, les images en ronde-bosse de cette divinité sont moins fréquentes ; elle apparaît le plus souvent sur la céramique peinte, par exemple dans des scènes de couronnement des athlètes, ou dans la sculpture monumentale pour commémorer des grandes victoires.

Niké est une figure mythologique qui n'a pas de mythes propres, et qui existe uniquement en tant que personnification de la victoire. Fille des titans Pallas et Styx (selon Hésiode), elle appartient donc à une génération antérieure aux Olympiens ; selon des traditions plus récentes, elle aurait été une compagne de jeu d'Athéna. À Athènes, surtout à partir du Ve siècle, Niké devient une épithète d'Athéna.

PROVENANCE

Ancienne collection H.P. Roth, Lenzburg, Suisse, années 1940-1960 ; ancienne collection Zoumboulakis, acquis en 1993.

BIBLIOGRAPHIE

Sur Niké, v. :

Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), vol. VI, Zurich-Dusseldorf, 1992, s.v. *Nike*, pp. 850 ss. (Niké à l'époque classique, v. pp. 859 ss.).

Pour la chronologie, v. :

KEENE CONGDON L.O., *Caryatid Mirrors in Ancient Greece*, Mayence/Rhin, 1981, n. 80 ss.

TÖLLE-KASTENBEIN R., *Frühklassische Peplosfiguren, Originale*, Mayence/Rhin, 1980, pp. 100 ss., n. 13c ; 182-183, n. 31d-e.

2 AN AMPHORA WITH A QUADRIGA DRIVEN AT FULL SPEED (BY AN ARTIST RELATED TO THE LYSIPPIDES PAINTER)

BLFAM036

Greek (Attic), late 6th century B.C.

Ceramic

H: 38 cm

The vase is complete, but was reassembled and partially restored. It is decorated in the black-figure technique; the painting is black and partially glossy with white and purple highlights to indicate decorative details such as the female bodies, armor, and horses. Under the foot of the amphora are engraved marks that may represent three letters.

The two painted scenes are separated by plant motifs of palmettes and lotuses that are located below the handles. On one side of the vase, three Olympian gods speak to one another: Dionysos, the god of wine, his half-sister Athena, the goddess of wisdom, of war and of the city of Athens, and his half-brother Hermes, the messenger god, and protector of merchants and travelers. All three figures are the children of Zeus. The other side of the vase features an animated battle scene depicting a chariot drawn by four horses moving toward the right and a fully armed but defeated hoplite as he falls to the ground. The quadriga is driven by Athena, who can be identified by her aegis, spear and helmet. She is accompanied by a warrior whose head is only partially visible but who appears to wear the leontea, a characteristic typically associated with Herakles, a mortal son of Zeus.

The scene is also stylistically interesting because, contrary to archaic cannons, the chariot is not represented frontally or in profile, but in three-quarter view. At that time, such "technical" trials were rather rare and demonstrated a certain naivety.

This amphora has not yet been attributed but is probably the work of an unnamed painter related to Lysippides, whose artistic qualities correspond to other Attic black-figure ceramics of the last decades of the 6th century. He may be credited with at least three other amphorae (Cambridge, Fitzwilliam Museum; German private collection; market in Lucerne in 1962) characterized by the presence of very similar quadrigae heading toward the left or the right, and by the same style of drawing.

PROVENANCE

Ex-F. Steffen collection (1919-2003), Fondation La Coudre, Neuchatel, Switzerland.

BIBLIOGRAPHY

Ars Antiqua AG, Antike kunstwerke, Auktion IV, Lucerne, December 7, 1962, pp. 31-32, n. 131, pl. 44.

Aus der Glanzzeit Athens, Hamburg, 1986, pp. 56-58, n. 19.

BEAZLEY J.D., *Attic Black-Figure Vase-Painters*, New York, 1978, pp. 263, 5.

Corpus Vasorum Antiquorum Cambridge 1, London, 1930, pl. 13, 2, p. 20.

2 AMPHORE AVEC QUADRIGE LANCÉ AU GALOP (D'UN PROCHE DU PEINTRE DE LYSIPPIDES)

Art grec (Attique), fin du VI^e s. av. J.-C.

Céramique

Ht : 38 cm

Le vase est entier mais recollé et partiellement restauré. Il est décoré selon la technique dite de la figure noire ; la peinture est noire et partiellement brillante avec des rehauts blancs et pourpre pour souligner certains détails de la décoration (corps des femmes, armures, décoration subsidiaire, chevaux, etc.). Sous le pied de l'amphore, des marques gravées pourraient représenter trois lettres.

Les deux scènes, peintes sur le fond clair et séparées par des motifs végétaux (palmettes, lotus) se trouvant sous les anses, n'ont qu'un rapport hypothétiques et lointain l'une avec l'autre, qui serait représenté par Zeus, le roi des dieux olympiens. Sur une face il y a trois divinités olympiennes debout et simplement en train de discuter : Dionysos, le dieu du vin, est accompagné de sa demi-sœur Athéna (déesse de la sagesse, de la guerre et de la cité d'Athènes) et de son demi-frère Hermès, le dieu messager et protecteur des commerçants et des voyageurs ; ces trois personnages sont les enfants d'un même père, Zeus. L'autre côté présente une scène de bataille, qui est plus mouvementée : un char tiré par quatre chevaux se dirige vers la droite où se trouve un hoplite complètement armé mais battu, qui est en train de tomber à terre. Le véhicule est conduit par Athéna (égide, lance et casque) qu'accompagne un guerrier dont seule une partie de la tête est visible : son identité n'est pas compréhensible, mais il pourrait s'agir d'Héraclès (lui aussi un fils de Zeus, mais mortel) puisqu'il semble porter la léontée. La scène est intéressante aussi du point de vue stylistique : en effet, contrairement aux canons archaïques, le char n'est représenté ni de face ni de profil, mais vu de trois quarts. A cette époque ces essais « techniques » sont relativement rares et montrent encore une certaine naïveté, que l'on peut remarquer par exemple dans le rendu des roues ou de la tête du deuxième cheval à partir de la gauche (œil de profil, narines de face).

Cette amphore n'a pas encore été attribuée : elle est probablement l'œuvre d'un peintre proche de Lysippides, qui n'a pas encore de nom, mais dont les qualités artistiques correspondent à la bonne moyenne de la céramique attique à figures noires des dernières décennies du VI^e siècle ; on peut lui attribuer au moins trois autres amphores (Cambridge, Fitzwilliam Museum ; collection privée allemande ; marché à Lucerne en 1962) caractérisées par la présence de quadriges très similaires se dirigeant vers la gauche ou vers la droite et par le même trait du dessin.

PROVENANCE

Ancienne collection F. Steffen (1919-2003), fondation Lacoudre, Neuchâtel, Suisse.

BIBLIOGRAPHIE

Ars Antiqua AG, Antike Kunstwerke, Auktion IV, Lucerne, 7 décembre 1962, pp. 31-32, n. 131, pl. 44.

Aus der Glanzzeit Athens, Hambourg, 1986, pp. 56-58, n. 19.

BEAZLEY J.D., *Attic Black-Figure Vase-Painters*, New York, 1978, pp. 263, 5.

Corpus Vasorum Antiquorum Cambridge 1, Londres, 1930, pl. 13, 2, p. 20.

3 A FUNERARY FIGURINE (*USHABTI*) OF *NESTANEBTASHERU*

FAUSH072

Egyptian, 21st Dynasty, early 1st millennium B.C.

Siliceous faience

H: 15 cm

The intact statuette has a deep turquoise-blue color and original luster, which makes it aesthetically appealing. The figure is mold-made from faience, a typical Egyptian material. The shiny blue surface of faience does not depend on glaze or enamel, but is due to the migration on the surface of the quartz and copper oxides contained in the paste. Fired at relatively low temperatures, about 800°-900°C, these elements turn blue during the vitrification process.

The iconography and purpose of the *ushabtis* seem to have been standardized from the late New Kingdom. These figurines functioned as substitutes for servants in the afterlife that would be needed to complete chores of daily life for the deceased master. In the most humble tombs, the funerary figurines are simply made of terracotta or raw clay, covered with a white wash.

The statuette is in the form of a mummy, wrapped in a shroud and standing upright with both feet together. The hands are crossed on the chest and hold a pair of A-shaped hoes, tools necessary for agricultural work, while a trapezoidal seed sack hangs behind its back. The *ushabti* wears a tripartite wig with locks of hair indicated by vertical lines. The facial features are either modeled, like the nose and mouth, or painted in black, as the eyes and eyebrows.

An inscription in eight vertical columns indicates the name and titles of the figurine's ancient owner. The inscription contains an excerpt from Chapter 6b of the Egyptian Book of the Dead. It is noteworthy that the scribe wrote several signs taken from the hieratic original, without giving the hieroglyphic transposition as he did for the rest of the spell.

The *ushabti* belonged to *Nestanebtasheru*, a woman renowned during the 21st Dynasty and a major figure in the family of the priest-kings of the Theban region in the early 1st millennium B.C. Her complete title is: "Superior of the Harem of Amun, Prophet of Min, Prophet of Osiris, Foremost of Noble Ladies." These names mark her as a precursor of divine worshippers in the 25th Dynasty, the importance of which is well attested, since they marked the rise of a female clergy that was formerly somewhat honorific. *Nestanebtasheru* is also famous for having owned the papyrus called the "Greenfield Papyrus," found at Deir el-Bahari near Thebes and now in the British Museum. This papyrus is the longest Book of the Dead that has been preserved.

Like other *ushabtis* from the 21st Dynasty that are part of notable private and public collections, like those of the Louvre, this *ushabti* comes from the well-known royal cache at Deir el-Bahari that was discovered in the 1870's. The rich finds of furniture from this group was largely published by Maspero in 1889.

PROVENANCE

Ex-American Private Collection, assembled between 1970-1989; originally this object belonged to the famous "cachette de Deir el-Bahari" found near Thebes.

BIBLIOGRAPHY

Other *ushabtis* representing the same figure:

AUBERT J-F. and L., *Statuettes égyptiennes Chaouabtis, Ouchehtis*, Paris, 1974, pp. 141, 145.

Tanis, l'or des pharaons, Paris, 1987, pp. 126-127, no. 10 (Louvre).

More information about this figure:

DARESSY G., *Cercueils des prêtres d'Ammon (deuxième trouvaille de Deir el-Bahari) in Annales du Service des Antiquités* 8, 1907, p. 23, no. 20.

SETHE K., *Die Sprüche für das Kennen der Seelen der heiligen Orte (Totb. Kap. 107-109, 111-116), in Zeitschrift der ägyptische Sprache* 57, 1922, p. 9.

For the Greenfield papyrus:

BUDGE E.A.W., *The Greenfield Papyrus in the British Museum*, London, 1912, pp. 79-80, pl. CV-CVII.

3 FIGURINE FUNÉRAIRE (*OUSHEBTY*) DE *NÉSYTANEBETISHROU*

Art égyptien, *XXI^e dynastie, début du I^{er} mill. av. J.-C.*

Faïence siliceuse

Ht: 15 cm

La statuette est pratiquement intacte ; la couleur bleu turquoise intense, qui rend cette pièce esthétiquement très agréable à l'œil, conserve encore tout son éclat d'origine. Elle a été moulée dans un des matériaux égyptiens par excellence, la faïence siliceuse, dont la couleur ne dépendait pas d'une glaçure ou d'un émail mais était due à la migration vers la surface (qui survenait pendant la phase de séchage précédant la cuisson) du quartz et des oxydes de cuivre contenus dans la pâte : lors de la cuisson, à des températures relativement basses de l'ordre d'environ 800-900 degrés, ces éléments subissaient une vitrification bleue.

Dès la fin du Nouvel Empire, l'iconographie et la fonction des *oushebtys* semblent désormais uniformisées : de substitut du défunt, ces figurines deviennent à cette époque ses serviteurs et sont ainsi tenues à s'activer pour exécuter les tâches de la vie quotidienne en sa faveur (dans les tombes les plus humbles les figurines funéraires sont simplement en terre cuite ou crue, recouverte d'un badigeon blanc). La statuette en examen est momiforme, selon une iconographie largement attestée : elle est représentée debout, avec les pieds joints et enveloppée dans un linceul. Ses mains se croisent devant la poitrine et sont équipées d'outils nécessaires aux travaux agricoles (ici deux houes en forme de «A») tandis qu'un sac à graines trapézoïdal est suspendu derrière son dos. Sa tête est coiffée d'une perruque tripartite aux mèches indiquées par des lignes verticales. Les traits de son visage sont soit modelés (nez, bouche) soit peints en noir (yeux, sourcils). Une longue inscription sur huit colonnes précise le nom et la fonction du propriétaire de cette figurine (qui était une femme) et note également un long extrait du chapitre 6b du Livre des Morts égyptien. A propos de ce passage, il faut souligner que le scribe a écrit quelques signes tirés directement de l'original en hiératique, sans en donner la transposition hiéroglyphique comme il l'a fait pour le reste de l'inscription.

L'*oushebt*y a appartenu à *Nésytanebetishrou*, une femme bien connue de la *XXI^e Dynastie*, qui était certainement une figure importante de la famille des rois-prêtres de la région thébaine du début du *I^{er} millénaire av. J.-C.* Sa titulature complète est la suivante : «Supérieure du Harem d'Amon, prophète de Min, prophète d'Osiris, supérieure des nobles dames.» Cette étonnante série de titres fait d'elle un précurseur des divines adoratrices de la *XXV^e Dynastie* dont on connaît bien l'importance, car elles ont marqué la montée en puissance d'un clergé féminin, auparavant plutôt honorifique. Par ailleurs cette dame est célèbre aussi pour avoir été la propriétaire du papyrus Greenfield, trouvé à Deir el-Bahari, près de Thèbes, et conservé aujourd'hui au British Museum à Londres : il s'agit du plus long papyrus du Livre des Morts conservé. Comme beaucoup d'*oushebt*y de la *XXI^e Dynastie*, qui appartiennent actuellement à de nombreuses collections publiques (le Louvre par exemple) et privées, cette pièce provient de la célèbre cachette royale de Deir el-Bahari, découverte dans les années 1870, et dont le riche mobilier a été publié en grande partie par Maspéro en 1889.

PROVENANCE

Ancienne collection particulière américaine, assemblée entre 1970-1989 ; à l'origine la pièce proviendrait de la célèbre cachette de Deir el-Bahari (près de Thèbes).

BIBLIOGRAPHIE

D'autres *oushebt*y du même personnage :

AUBERT J-F. et L., *Statuettes égyptiennes Chaouabtis, Oucheptis*, Paris, 1974, pp. 141, 145.

Tanis, l'or de pharaons, Paris, 1987, pp.126-127, n. 10 (Louvre).

D'autres renseignements sur ce personnage :

DARESSY G., *Cercueils des prêtres d'Ammon (deuxième trouvaille de Deir el-Bahari)* dans *Annales du Service des Antiquités* 8, 1907, p. 23, n. 20.

SETHE K., *Die Sprüche für das Kennen der Seelen der heiligen Orte (Totb. Kap. 107-109, 111-116)*, dans *Zeitschrift der ägyptische Sprache* 57, 1922, p. 9.

Sur le papyrus Greenfield :

BUDGE E.A.W., *The Greenfield Papyrus in the British Museum*, Londres, 1912, pp. 79-80, pl. CV-CVII.

4 A PENDANT COMPOSED OF A MONKEY OR A MAN SEATED ON A KNOBBED STEM

BRPEN022

Greek (Thessaly?), Geometric period, late 8th century B.C.

Bronze

H: 11 cm

This pendant is in an excellent state of preservation. It was cast entirely in bronze and shows a dark brown colored surface which is partially covered with a green patina.

It is composed of two stacked elements: a) a figure seated on a small square base that surmounts a sort of cylindrical, high stool with several levels; b) a thin and long stem decorated with four vertical rows of six rounded knobs.

This statuette - according to interpretations, could either represent a man or more likely a monkey. It displays stylized and still very geometric shapes: the torso is straight with the shoulders resembling a diamond-shape, the circular head is completed by a large pointed nose connected to the hands, and the four limbs, all bent with both elbows rest on the knees, are thin stalks that form openwork type triangles.

These objects appeared in several areas of the Greek peninsula around the late 8th and early 7th century B.C. (Macedonia, Thessaly, Epirus, modern-day Albania, Boeotia, rarely in Laconia) and their meaning remains obscure even if the long accepted hypothesis that interpreted them as jug stoppers is now widely questioned, even refuted. Their formal analogy with Near Eastern and Egyptian pendants representing seated monkeys and the fact that they generally come from tombs suggest that, even in the Greek world, these pendants were valued as amulets and used as ornaments for garments, especially for belts, that the deceased would wear in their final resting place.

In the Near Eastern world, figurines of seated monkeys, sometimes associated with the tree of life, were symbols of life and fertility, and generally appeared in relation with female deities; in Egypt, these animals were among the most popular types of funerary amulets. Some archaeologists interpret the knobbed stem of the Geometric amulets as a stylized tree. During this time, which was marked by the transition between the Geometric and the Orientalizing period, in which the Greek world became closer Near East and Egypt, these hypotheses seem quite rational.

According to the classification proposed by I. Kilian-Dirlmeier, our example belongs to the first existing group (type A), characterized by figurines with slightly less schematic forms than the other types.

PROVENANCE

Ex-French Private Collection W. G., acquired in Paris between 1962-1968.

BIBLIOGRAPHY

On Roman portraits in the 3rd century, see:

CHRISTIANSEN J., *Greece in the Geometric Period, Catalogue Ny Carlsberg Glyptotek*, Copenhagen, 1992, p. 57.

LANGDON S., *From Monkey to Man: The Evolution of a Geometric Sculptural Type in American Journal of Archaeology* 94, 1990, pp. 407 ff.

KILIAN-DIRLMEIER I., *Anhänger in Griechenland von der mykenischen bis zur spätgeometrischen Zeit* (PBF XI, 2), Munich, 1979, pp. 194-209 (especially n. 1164-1197, Type A), pl. 61 ff.

4 PENDENTIF FORMÉ D'UN SINGE OU D'UN HOMME ASSIS SUR UNE TIGE À BOULES

Art grec géométrique (Thessalie ?), fin du VIII^e s. av. J.-C.

Bronze

Ht : 11 cm

Ce pendentif est dans un état de conservation excellent: entièrement fondu en bronze, il présente une surface de couleur brun foncé et partiellement recouverte de patine verte.

Il est composé de deux éléments superposés: a.) une figure assise sur une petite base carrée qui surmonte une sorte de haut tabouret cylindrique à plusieurs degrés; b.) une tige mince et longue, ornée de quatre rangées verticales de six boutons à tête arrondie.

La statuette – selon les interprétations il pourrait s'agir d'un homme ou plus probablement d'un singe – présente des formes stylisées et encore très géométriques: le torse est droit avec les épaules qui rappellent un losange, la tête circulaire est complétée par un gros nez pointu relié aux mains et les quatre membres (tous pliés, les coudes sont posés sur les genoux) sont des minces tiges qui dessinent des triangles ajourés.

Ces objets apparaissent sur plusieurs sites de la péninsule grecque vers la fin du VIII^e et le début du VII^e siècle av. J.-C. (Macédoine, Thessalie, Epire, actuelle Albanie, Béotie, rarement en Laconie): leur signification reste énigmatique, même si l'explication longtemps acceptée qui en faisait des bouchons pour des cruches est aujourd'hui largement mise en doute, voire réfutée. Leur analogie formelle avec les pendentifs proche-orientaux et égyptiens représentant des singes assis, et le fait qu'ils proviennent généralement des tombes, font penser que même dans le monde grec ces pendeloques avaient une valeur d'amulettes et qu'ils étaient utilisés comme ornement pour les vêtements (surtout pour la ceinture?) que portaient les défunts dans leur dernière demeure.

Dans le monde proche-oriental, les figurines de singes assis (parfois associées à l'arbre de vie) étaient des symboles de vie et de fertilité et apparaissaient généralement en relation avec des divinités féminines; en Egypte ces animaux constituaient un des types les plus populaires d'amulettes funéraires. Certaines archéologues interprètent la tige avec boutons des amulettes géométriques comme une forme stylisée d'arbre. A une époque comme celle-ci, marquée par la transition entre la période géométrique et l'Orientalisant, où le monde grec renouait des contacts de plus en plus réguliers avec le Proche-Orient et l'Egypte, ces hypothèses semblent donc très raisonnables. D'après le classement proposé par I. Kilian-Dirlmeier, l'exemplaire illustré ici appartient au premier des groupes proposés (type A), caractérisé par des figurines aux formes un peu moins schématisées que celles des autres types.

PROVENANCE

Ancienne collection particulière française, W. G., acquis à Paris entre 1962-1968.

BIBLIOGRAPHIE

CHRISTIANSEN J., *Greece in the Geometric Period, Catalogue Ny Carlsberg Glyptotek*, Copenhagen, 1992, p. 57.

LANGDON S., *From Monkey to Man: The Evolution of a Geometric Sculptural Type* dans *American Journal of Archaeology* 94, 1990, pp. 407 ss.

KILIAN-DIRLMEIER I., *Anhänger in Griechenland von der mykenischen bis zur spätgeometrischen Zeit* (PBF XI, 2), Munich, 1979, pp. 194-209 (surtout n. 1164-1197, Typ A), pl. 61 ss.

5 A STATUE OF A NOBLE ROMAN WOMAN

Roman, Flavian period (late 1st century A.D.)

Marble

H: 185 cm

MAST050

The statue is virtually complete and in excellent condition except for the missing left forearm and superficial wear. The head, reassembled at neck level, was made separately and attached to its circular-shaped support. Similarly, the lost arm was carved from another block and attached to the body with a metal tenon. The base has been partially restored.

The figure, slightly larger than life-size, represents a standing woman with a still youthful appearance and a slender silhouette. The quality of the work is excellent in all respects: the body is proportionate, and the gestures are measured and elegant; the face was carefully modeled, and the hairstyle is high and elaborate. Varied and realistic draperies wrap the body, emphasizing the harmonious shapes of the woman.

The weight of the body is supported by the left leg, while the right leg is slightly bent and a step behind, only with its toes touching the ground. The right arm is folded and raised to the breast, so that the hand can place or maintain the fabric; the left arm, which hangs alongside her body, was probably largely hidden by the fabric. The woman is dressed in a foot-length chiton, characterized by the vertically thin folds of the linen, and in a thicker cloak (himation), from which only the hands stick out. She wears light shoes made of soft leather.

The face, dominated by the triangular outline of the hairstyle on the forehead, is rounded and well-modeled. Despite the wear of the surface, the high quality modeling is clearly noticeable, especially in the area of the eyes and mouth, while the chin and the cheeks are roundly carved and seem less nuanced. Even if it is an individual portrait, the strong idealization of the features does not enable us to precisely determine the age to the woman, who nevertheless appears rather young.

This statue's most impressive element is clearly the hair, the sophistication and refinement of which are remarkable. Such hairstyles were first "sporting" by the spouses of Flavian emperors and have dominated Roman female fashion until the beginning of Trajan's reign, during the last three decades of the 1st century A.D. and in the early years of the following century.

Above the forehead is a tuft of hair, semi-circular in shape, which in reality was a pastiche and recalls, by its structure and appearance, a honeycomb. It is composed of many rows of curls perforated using a drill and arranged irregularly, the smaller holes alternating with larger ones. Small, probably metallic plaques served as a decoration, but also to stabilize this impressive hair "diadem".

On the skull and on the back of the head, the hair is first pulled back and styled in thin, straight locks, which are then gathered atop the skull so as to form a sort of circular crown-bun (the braids are so long that they also suggest a pastiche).

It is no longer possible to identify this woman, but she was certainly a matron who belonged to the higher classes of Roman society, even perhaps to the Imperial court. The absence of clearly marked personal features would situate the dating of this work in the early Flavian period, in contrast to the more realistic, severe female portraits with a high tuft that appeared circa the turn of the century, from the beginning of Trajan's reign.

Typologically, this figure can be classified in a group of well-known Roman statues that probably copied a Greek original from the late 4th century. This artistic type, that archaeologists have named the "*Small Herculeum Woman*" is extremely important and has been attributed to Praxiteles or Lysippos. With its sister-statue, known as the "*Large Herculeum Woman*", it formed a group representing perhaps Persephone and respectively her mother Demeter (the most famous replicas, found at Herculaneum, are now in Dresden).

The *Large* and the *Small Herculeum Woman* have often been used in Roman ancient times to reproduce women in their social role of bride and/or mistress of the household (a *matrona* in Rome) and in a pensive, graceful and modest pose. Here, the individual portrait of a noble woman from the 1st century A.D. was mounted on the body of a "*Small Herculeum Woman*" of excellent workmanship.

PROVENANCE

Ex-Simonetti collection, Rome, 19th Century; Anderson Galleries, New York, 1921; ex-F.E. Guest (1875-1937) and A.P. Guest (1876-1959) Collection, Villa Artemis, Palm Beach, USA.

PUBLISHED IN

Anderson Galleries, New York, 26 th - 29th January 1921, lot 799.

JOHNSON F.P., *Lysippos*, New York, 1968, p. 159, no. 23

KRUSE H.-J., *Römische weibliche Gewandstatuen des zweiten Jahrhundert n. Chr.*, Göttingen, 1975, pp. 68 ff., p. 297, no. 125.

BIBLIOGRAPHY

On the *Large* and the *Small Herculeum Woman*:

BIEBER M., *Ancient Copies, Contributions to the History of Greek and Roman Art*, New York, 1977, pp. 148-162, pl. 112-122.

SMITH R.R.R., *Hellenistic Sculpture*, London, 1991, p. 75, fig. 88-89.

5 STATUE REPRÉSENTANT UNE NOBLE ROMAINE

Art romain, époque flavienne (fin du I^{er} s. apr. J.-C.)

Marbre

Ht: 185 cm

Malgré l'absence de l'avant-bras gauche et une certaine usure superficielle, la statue est pratiquement complète et dans un excellent état. La tête, recollée au niveau du cou, a été travaillée à part et fixée à son emplacement de forme circulaire ; de même, le bras perdu était sculpté dans un autre bloc et ajouté au corps de la femme grâce à un tenon métallique. La base est partiellement restaurée.

La figure, de taille à peine plus grande que nature, représente une femme debout à l'aspect encore juvénile et au physique élancé. La qualité de l'œuvre est excellente sous tous les points de vue : le corps est proportionné et les gestes sont mesurés et élégants ; le visage est soigné et la coiffure haute et élaborée ; les draperies variées et réalistes enveloppent le corps en soulignant les formes harmonieuses de la femme. Elle appuie le poids du corps sur la jambe gauche, tandis que la droite est légèrement pliée et reculée : seule la pointe du pied touche le sol. Le bras droit est plié et ramené vers la poitrine pour que la main puisse mettre ou maintenir le tissu en place ; le gauche, qui descend le long du flanc, était probablement en grande partie caché par le tissu. Elle est habillée d'un chiton long jusqu'aux pieds, caractérisé par les plis fins et verticaux du lin et d'un manteau (himation) plus épais, duquel seulement les mains s'échappaient. Aux pieds, elle porte des chaussures légères en cuir souple.

Le visage, dominé par le contour triangulaire de la coiffure sur le front, est arrondi et bien travaillé : malgré l'usure de la surface, on sent encore la qualité du modelage, surtout dans la région des yeux et de la bouche, tandis que le menton et les joues sont sculptés tout en rondeur et paraissent moins nuancés. Même s'il s'agit d'un portrait individuel, la forte idéalisation des traits ne permet pas de donner un âge précis à cette femme, qui semble toutefois encore plutôt jeune.

L'élément le plus impressionnant de cette image est certainement sa chevelure, dont la richesse et l'élaboration sont remarquables : de telles coiffures ont été « lancées » par les épouses des empereurs flaviens et ont dominé la mode féminine romaine jusqu'au début de l'époque trajane, pendant environ les trois dernières décennies du I^{er} siècle apr. J.-C. et au début du siècle suivant.

Au-dessus du front il y a un ample toupet au contour semi-circulaire, qui dans la réalité était un postiche et qui rappelle, par sa structure et son aspect, un nid d'abeille. Il est composé de nombreuses rangées de boucles perforées au trépan et disposées irrégulièrement, où des trous plus petits alternent avec d'autres un peu plus grands. Des plaquettes, probablement métalliques, servaient comme décoration mais aussi pour stabiliser ce grand « diadème » de cheveux.

Sur le crâne et dans la partie postérieure de la tête, les cheveux sont d'abord tirés vers l'arrière, coiffés en mèches fines et droites et ensuite réunis sur l'occiput de façon à former une sorte de chignon-couronne circulaire (les tresses sont si longues qu'on pense ici aussi à un postiche).

Il n'est malheureusement plus possible de connaître l'identité de cette femme, mais il s'agissait sûrement d'une matrone ayant appartenu aux plus hautes classes de la société romaine, voire à la cour impériale. L'absence de traits personnels très marqués pourrait situer la datation plutôt au début de la période flavienne, en contraste avec les portraits féminins au haut toupet plus réalistes et sévères qui apparaissent vers le tournant du siècle, dès le début de l'époque trajane.

Typologiquement, cette figure est à classer dans un ensemble de statues romaines bien connues qui reproduit probablement un original grec de la fin du IV^e siècle. Ce type artistique, que les archéologues appellent la petite *hérclanaïse*, est extrêmement important et certains ont voulu l'attribuer à Praxitèle ou à Lysippe : avec la statue sœur, dite la *grande hérclanaïse*, elle formait un groupe représentant peut-être Perséphone et respectivement sa mère Déméter (les répliques les plus connues, trouvées à Herculaneum, se trouvent maintenant à Dresde). La *grande* et la *petite hérclanaïse* ont souvent été utilisées dans l'Antiquité romaine pour reproduire les femmes dans leur rôle social de jeune épouse et/ou de maîtresse de la maison (de matrona à Rome) et dans une attitude pensive, gracieuse et modeste : ici, le portrait individuel d'une noble du I^{er} siècle apr. J.-C. a été monté sur un corps de *petite hérclanaïse* d'excellente facture.

PROVENANCE

Ancienne collection Simonetti, Rome, XIX^e siècle ; Anderson Galleries, New York, 1921 ; ancienne collection F.E. Guest (1875-1937) et A.P. Guest (1876-1959), Villa Artémis, Palm Beach, USA.

PUBLIÉ DANS

Anderson Galleries, New York, 26 - 29 janvier 1921, n. 799.

JOHNSON F.P., *Lysippos*, New York, 1968, p. 159, n. 23.

KRUSE H.-J., *Römische weibliche Gewandstatuen des zweiten Jahrhunderts n. Chr.*, Göttingen, 1975, pp. 68 ss., p. 297, n. 125.

BIBLIOGRAPHIE

Sur la *grande* et la *petite hérclanaïse* :

BIEBER M., *Ancient Copies, Contributions to the History of Greek and Roman Art*, New York, 1977, pp. 148-162, pl. 112-122.

SMITH R.R.R., *Hellenistic Sculpture*, Londres, 1991, p. 75, fig. 88-89.

6 A RELIEF WITH A GORGONEION

Classical Greek Art, 5th-4th century B.C.

Marble

Dim: 55 x 71 cm

MA1PA002

This plaque is made of white, coarse-grained marble with grey veins. It is roughly square, and slightly curved at the top.

The figure, sculpted in low relief on the flat, regular surface of the stone, is a gorgon, whose dramatic appearance may have been heightened by polychromy. Depicted here are her laughing mask and part of her massive neck which has a wavy lower edge. The gorgon is from an intermediate period as her shape (large and circular, with a pug nose, large ears, open mouth with a hanging tongue, large chin) is reminiscent of the hideous appearance of archaic period gorgons. However, because of her gentle expression, short wavy hair (instead of snakes), plump, feminine lips and the soft gaze of her large round eyes, she seems less terrifying and more "humanized". This "intermediate" iconography, which precedes the much later "beautiful" type (the Medusa Rondanini), appears near the end of the archaic period, notably in red-figure vase painting and spreads in the 5th century to antefixes, coins, gold work, mosaics, etc.

This piece is remarkable for its high artistic quality, as well as to its size and the image it bears. Decorated with the head of a gorgon, a monstrous, frightening beast, this plaque would have had an impact on the ancient observer. It is possible to imagine this piece mounted on a large, important, architectural monument; similar, for example, to the gates of the ramparts at ancient Thasos, built between the 6th-4th centuries B.C. These walls are made up of large perfectly carved and assembled blocks. The reliefs, well executed in the local style, showed mythological subjects (Heracles, the town's protector, Dionysos and satyrs, Hermes and Artemis, Zeus and Hera, etc.) both as a display to impress visitors as well as to safeguard the inhabitants of the city. A plaque such as this one may also have adorned a religious or funerary monument (temple, treasury, heroon).

Despite some formal stylization and the absence of any precisely dated parallels, many factors allow us to probably place this piece in the Classical period. The style (especially in the rendering of the eyes), the intermediate typology of the gorgon and the fact that this was probably part of an important architectural structure are principle among these criteria.

PROVENANCE

Ex-private Collection, Switzerland; ex-A. Ruegg Collection, beginning of the 1980's.

BIBLIOGRAPHY

On the Gorgon and her iconography, see:

Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), vol. IV, Zurich-Munich, 1994, c.f *Gorgo*, pp. 295-296 (masque intermédiaire).

On the Reliefs at Thasos:

DAUX G., *Guide de Thasos*, Paris, 1968, pp. 46-67.

PICARD C., *Etudes thasiennes VIII, Les murailles, les portes sculptées à images divines*, Paris, 1962.

6 PLAQUE AVEC GORGONEION EN RELIEF

Art grec classique, V^e-IV^e s. av. J.-C.

Marbre

Dim : 55 x 71 cm

La plaque, en marbre blanc à gros grains avec des veinures grises, a une forme vaguement carrée. Seule la partie supérieure – qui conserve près de l'extrémité supérieure droite un fragment de bord perpendiculaire – a un contour légèrement arrondi.

Le personnage, sculpté en faible relief sur le fond plat et régulier de la pierre, est une gorgone dont l'aspect terrifiant était peut-être souligné par la polychromie et dont on voit le masque ricanant et une portion du cou, large et massif, au bord sinueux. Gorgone est ici représentée sous des traits que l'on pourrait qualifier d'intermédiaires : sa forme (contour large et circulaire, nez épaté, grandes oreilles, bouche entrouverte avec la langue pendante, menton massif), rappelant encore le visage hideux archaïque, est néanmoins «humanisée» grâce à l'expression adoucie, à la chevelure courte mais ondulée et dépourvue des têtes de serpents, à une bouche aux lèvres charnues et féminines, à des yeux grands mais au regard atténué, ayant désormais perdu leur caractère effrayant. Cette iconographie intermédiaire, qui introduit au type «beau», plus tardif (Méduse Rondanini), apparaît vers la fin de l'archaïsme notamment dans la céramique à figures rouges et est reprise au Ve siècle pour des antéfixes, dans la numismatique, dans l'orfèvrerie, sur des mosaïques, etc.

Plus que pour ces qualités artistiques, cette œuvre impressionne par sa taille et par sa massivité ainsi que par l'image qu'elle véhicule : ornée d'une tête de gorgone, être effroyable et monstrueux s'il en est de la culture grecque archaïque et classique, cette plaque ne laissait certainement pas indifférent le spectateur antique qui se trouvait à l'observer. On peut donc imaginer qu'elle était placée sur un monument architectural important et de grande taille : on pense par exemple aux portes des remparts de l'antique Thasos, édifiées entre la fin du VI^e et le IV^e siècle avant notre ère, dont les murs étaient constitués de grands blocs parfaitement taillés et assemblés : des reliefs, exécutés en style local mais de bonne facture, et représentant des sujets mythologiques, ornaient les parois de ces portes (Héraclès, le protecteur de la ville, Dionysos et des silènes, Hermès et Artémis, Zeus et Héra, etc.) comme une sorte d'affiche de présentation vis-à-vis des visiteurs et en même temps comme images de protection pour la cité et ses habitants. Une telle plaque pouvait également appartenir à la décoration d'un monument religieux (temple, trésor, *héroon*) ou funéraire.

Malgré une certaine stylisation formelle et même en l'absence de parallèles datés avec précision, plusieurs facteurs incitent à adopter une chronologie plutôt haute pour cette œuvre, probablement pendant l'époque classique : le style (en particulier la coupe des yeux), la typologie intermédiaire de même que son utilisation possible dans un ensemble architectural d'importance.

PROVENANCE

Ancienne collection particulière, Suisse ; ancienne collection A. Ruegg, début des années 1980.

BIBLIOGRAPHIE

Sur le type de Gorgone et son iconographie, v. :

Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), vol. IV, Zurich – Munich, 1994, s.v. *Gorgo*, pp. 295-296 (masque intermédiaire).

Sur les portes à reliefs de Thasos :

DAUX G., *Guide de Thasos*, Paris, 1968, pp. 46-67.

PICARD C., *Etudes thasiennes VIII, Les murailles, les portes sculptées à images divines*, Paris, 1962.

7 PROTOME OF A PEGASUS

Archaic, first half of the 6th century B.C.

Bronze

H: 14 cm

BRPR0006

The superbly modeled horse is intact and in an excellent state of preservation. The surface of the bronze, deep brown in color, is partially covered in an attractive green patina. The piece is impressive both for its weight and for its dimensions, as well as solidity: the neck, the head and the feet of the horse are solid bronze while the rest of the angular forequarters are hollow, yet the walls are quite thick and solid. The shape of this part, with its flat base along with some circular holes pierced through the sides, clearly identify this protome as having been mounted on a support of some perishable material (probably wood, to which it was fixed by nails or rivets), which has sadly left no trace. This piece was probably a finial that adorned the end of a horizontal beam, like, for example, the armrest or another part of a chair or throne; its larger than average size makes its use as an applique for ornamenting the end of a bronze rod less likely.

Stylistically, the bronze smith translated the anatomical elements that characterize the forequarters of a horse in a very simple, clear, almost naive, fashion. The rectangle of the body, the rounded neck and truncated cone of the muzzle; the legs rendered as thin stalks bent at the knees with a bulge to indicate the hooves; whilst the wings, their tips curled into volutes, were deliberately pushed together so that they touch just behind the mane!

The shapes and lines are indicated only on the surface of the piece through the use of incisions. The edges and hollows are created with little modeling and sculptural nuance. The extensive anatomical details are precise: points for the nostrils, a line for the mouth, almond-shaped eyes, slightly hollowed cheeks, rounded ears, bi-level mane with incisions marking the hairs. The form and movement of the wings reprise the same types that artists used to represent large birds, such as eagles and swans. Their vertical separation and incised lines even differentiate the various types of feathers according to their anatomical placement.

Comparable ancient objects, especially those of an equally important size, are very few in number and appear in Greece, and, more frequently, in central Italy (the Etruscan world). One thinks in particular a protome of a winged horse found in Athens as well as the heads of horses that ornament the tripods or handles of vessels from the Hellenistic world. Some Etruscan examples, which are typologically the closest, represent seated lions (the Bernardini Tomb of Palestrina in the Villa Giulia museum in Rome), horses' heads (a wooden throne covered in bronze from the Barberini Tomb displayed in the Vatican Museum and appliques from the British Museum in London) and heads of griffins (London, British Museum).

In Greek mythology, the winged horse par excellence was Pegasus (in ancient Greek Πήγασος, Pegasus in Latin), one of the two children of Medusa, the only mortal of the three Gorgons, and Poseidon, the god of the sea; Chrysaor was his brother. Friend of the Muses and the creator of springs, Pegasus played an important role in the myth of Bellerophon, the hero who killed the Chimera (a monster with the body of a lion and goat and a tail in the shape of a serpent). After the hero's death, the winged horse went up to Olympus, becoming the steed of Zeus, who charged him with transporting his lightning and thunder. To thank Pegasus for his services, the king of gods transformed him into a constellation and placed him in the sky!

In western contexts (Italy and Etruria in particular), winged horses were most often connected with the funerary sphere. For example, the famous Micali Painter (black figure), active at Vulci towards the end of the 6th century, used "Pegasoi" on his amphorae and hydriai that were meant to accompany the deceased in the tomb: their wings suggest that these fantastic animals had a function as creatures of passage, allowing the deceased to undertake their final journey from the world of the living to the afterlife.

PROVENANCE

American private Collection, 1980-1990.

BIBLIOGRAPHY

On the Greek appliques:

LAMB W., *Greek and Roman Bronzes*, London, 1929, pl. 38a.

STIBBE K., *The Son of Hephaistos, Aspects of the Archaic Greek Bronze Industry*, Rome, 2002, pp. 127-136.

On the Etruscan examples:

HAYNES S., *Etruscan Bronzes*, London, 1985, n. 13, p. 249; n. 25-27, p. 254-255 (protomes of griffins and horses).

LLEWELLYN BROWN W., *The Etruscan Lion*, Oxford, 1960, pl. X, a 1-2, p. 21 (finial of the rod from Palestrina, perhaps imported from the Caucasus).

CANCIANI F. - VON HASE F.W., *La tomba Bernardini di Palestrina*, Rome, 1979, p. 56, n. 67; p. 57, n. 69.

7 APPLIQUE REPRÉSENTANT UN PROTOMÉ DE CHEVAL AILÉ (PÉGASE?)

Art archaïque, première moitié du VI^e s. av. J.-C.

Bronze

Ht: 14 cm

L'applique est entière et dans un très bon état de conservation. La surface du bronze, de couleur brun foncé, est partiellement recouverte d'une belle patine verte. La pièce est impressionnante pour son poids et ses dimensions ainsi que pour sa massivité : le col, la tête et les pattes du cheval sont en bronze massif tandis que le reste de l'avant-train, au contour angulaire, est creux mais pourvu d'une paroi épaisse et solide. La forme de cette partie, son fond plat ainsi que les trous circulaires percés sur ses côtés, montrent clairement que ce protomé s'encastrait dans un support en matière périssable (probablement en bois, auquel il était fixé par des clous ou des rivets), qui n'a malheureusement pas laissé de traces : cette pièce était probablement un embout ornant l'extrémité d'une tige horizontale, comme par exemple l'accoudoir ou une autre partie d'un siège ou d'un trône (soutiens horizontaux du placet) ; sa taille hors du commun rend peu probable son utilisation comme applique ornant l'extrémité d'un chenet en bronze.

Stylistiquement, le bronzier a traduit de façon très simple et claire, presque naïve, les éléments anatomiques qui caractérisent l'avant-train d'un cheval : le rectangle du corps, le cou arrondi et le museau tronconique ; les pattes rendues par des tiges minces, pliées au niveau des genoux, avec un renflement pour marquer le sabot ; les ailes, avec l'extrémité en forme de volute, ont été volontairement poussées l'une vers l'autre de façon à se toucher juste au-dessus de la crinière.

Bien que les formes et les contours soient indiquées uniquement à la surface, par des incisions, des arêtes et des creux, avec peu de modelage et de nuances plastiques élaborées, les détails anatomiques indiqués sont nombreux et précis : des points pour les narines, un trait pour la bouche, les yeux en amande, les joues à peine creuses, les oreilles arrondies, la crinière à deux étages avec des incisions marquant les mèches. La forme et le mouvement des ailes reprennent les mêmes types que les artistes ont utilisés pour représenter les grands oiseaux, comme les aigles et les cygnes : des séparations verticales et des traits incisés différencient même les plumes selon leur emplacement anatomique.

Les objets antiques comparables, surtout ceux d'une taille aussi importante, sont très peu nombreux et apparaissent en Grèce et, plus fréquemment, en Italie centrale (monde étrusque) : on mentionnera en particulier un protomé de cheval ailé trouvé à Athènes ainsi que les têtes de chevaux ornant les trépieds ou les anses de récipients pour le monde hellénique et des exemplaires étrusques, typologiquement plus proches, représentant des lions assis (tombe Bernardini de Palestrina au musée de la Villa Giulia à Rome), des têtes de cheval (trône en bois recouvert de bronze de la tombe Barberini exposé au Musée Vatican et appliques du British Museum à Londres) et des têtes de griffons (Londres, British Museum).

Dans la mythologie grecque, le cheval ailé par excellence était Pégase (en grec ancien Πήγασος, *Pegasus* en latin), un des deux enfants que Méduse, la seule mortelle des trois gorgones, a eu de Poséidon, le dieu de la mer ; Chrysaor était son frère. Ami des Muses et créateur de sources, Pégase a joué un rôle important dans le mythe de Bellérophon, le héros qui tua la chimère (un monstre au corps de lion et de chèvre et à la queue en forme de serpent) ; après la mort du héros, le cheval ailé est remonté vers l'Olympe, où il est devenu la monture de Zeus, qui l'a chargé de transporter les éclairs et le tonnerre : en remerciement de ses services le roi des dieux l'a transformé en constellation et placé ainsi dans le ciel.

Dans les contextes occidentaux (Italie et Etrurie en particulier), les chevaux ailés sont le plus souvent liés au monde funéraire. Par exemple, le célèbre peintre de Micali (figures noires), actif à Vulci vers la fin du VI^e siècle, a utilisé des «Pégases» sur ses amphores et ses hydries destinées à accompagner le défunt dans la tombe : leurs ailes suggèrent pour ces animaux fantastiques une fonction comme créatures de passage, permettant au défunt d'accomplir son dernier voyage, du monde des vivants vers l'au-delà.

PROVENANCE

Collection particulière américaine, années 1980-1990.

BIBLIOGRAPHIE

Sur les appliques grecques :

LAMB W., *Greek and Roman Bronzes*, Londres, 1929, pl. 38a.

STIBBE K., *The Son of Hephaistos, Aspects of the Archaic Greek Bronze Industry*, Rome, 2002, pp. 127-136.

Sur les exemplaires étrusques :

HAYNES S., *Etruscan Bronzes*, Londres, 1985, n. 13, p. 249 ; n. 25-27, p. 254-255 (protomes de griffons et de chevaux).

LLEWELLYN BROWN W., *The Etruscan Lion*, Oxford, 1960, pl. X, a 1-2, p. 21 (embout de chenet de Palestrina, peut-être importé du Caucase).

CANCIANI F. - VON HASE F.W., *La tomba Bernardini di Palestrina*, Rome, 1979, p. 56, n. 67 ; p. 57, n. 69.

8 A PLATE FIBULA WITH ENGRAVED DECORATION

BRFIB065

Greek (Thessaly), late 8th century B.C.

Bronze

Dim: 14.5 x 11.7 cm

The fibula was cast and hammered from a single piece of bronze and is in an excellent state of preservation, since only the pin and a few small fragments are lost. The foot that supported the pin when the fibula was closed is partially twisted. The bronze is covered with a beautiful green patina.

The massive and elaborate bow is composed of a thick stem adorned with two spheres alternating with three cube shapes. It terminates in a thin hammered plate, square in shape, the lower part of which was bent to receive the pin and therefore close the fibula.

Both sides of the plate are decorated with incised geometric patterns. Concentric circles made using a punch, straight lines, slanted strokes, and a meander design surround an incised figure that represents, on one side, a horse walking to the left with a bird and a snake in the background, and on the other side, a feline animal moving to the right.

The drawing is of the type found in the final stages of the Geometric style, which allows us to date this piece to the late 8th century B.C. or early in the following century.

Plate fibulas are among the most original objects produced by Northern Greek craftsmen, especially in Boeotia and in Thessaly during the 8th and the early 7th century B.C. They are found in shrines and also in necropoleis. Those discovered in tombs are often in pairs and generally are slightly smaller, while the most impressive examples come from sanctuaries and feature, like our work, engraved scenes. The horse, a noble animal and a symbol of status in Geometric society, is one of the most common subjects, but other fibulae are decorated with scenes from myth known, for instance, from the Homeric epics.

This example finds a close parallel with a fibula found at Pherai, in Thessaly, and now housed in the Volos Museum. The stylistic similarities between the two fibulas in both design and structure of the plate are notable, and the two objects could originate from the same bronze smith's workshop.

PROVENANCE

Acquired by K.J. Hewitt, England, from a private Collection, 1960's.

BIBLIOGRAPHY

On northern Greek Geometric fibulas, see:

COLDSTREAM J.N., *Geometric Greece*, London, 1977, pp. 202-209.

Some stylistically related fibulas:

A Passion for Antiquities, Ancient Art from the Collection of B. and L. Fleischman, Malibu, 1994, n. 12.

KILIAN K., *Fibeln in Thessalien von der mykenischen bis zur archaischen Zeit* (PBF 14, 2), Munich, 1975, pl. 52, n. 1482.

8 FIBULE À PLAQUE À DÉCOR GRAVÉ

Art grec (Thessalie), fin du VIII^e s. av. J.-C.

Bronze

Dim: 14.5 x 11.7 cm

La fibule, fondue et martelée dans un seul morceau de bronze, est dans un excellent état de conservation, puisque seuls l'épingle et quelques petits fragments sont perdus ; le pied qui soutenait l'épingle lorsque la fibule était fermée est partiellement tordu. Le métal est recouvert d'une belle patine verte.

L'arc a une forme massive et élaborée, composée d'une tige épaisse ornée de grosses sphères alternées à des cubes : il se termine par une grande plaque martelée, de forme carrée et mince, dont le côté inférieure était replié en gouttière pour recevoir l'aiguille en ferment ainsi la fibule.

Les deux côtés de la plaque sont décorés de motifs géométriques incisés (cercles concentriques faits au poinçon, lignes droites, traits obliques, méandre) entourant un petit tableau représentant sur une face un cheval marchant vers la gauche (un oiseau et un serpent sont représentés sur le fond) et sur l'autre une panthère qui se dirige vers la droite.

Chronologiquement, le dessin est encore proche des dernières phases du style géométrique, ce qui permet de dater cette pièce de la fin du VIII^e siècle avant notre ère ou du début du siècle suivant.

Les fibules à plaques sont parmi les objets les plus originaux produits par les artisans du nord de la Grèce (surtout en Béotie et en Thessalie) pendant le VIII^e siècle et la première moitié du VII^e siècle av. J.-C. : on en trouve dans les sanctuaires ainsi que dans les nécropoles. Les pièces provenant des tombes vont souvent par paire et sont généralement un peu plus petites, tandis que les plus imposantes proviennent des sanctuaires et portent, comme celle-ci, des scènes gravées : le cheval, animal noble et *status symbol* par excellence de la chevalerie – la classe sociale montante de la société grecque vers la fin de l'époque géométrique, non seulement dans le cadre de l'armée mais aussi du point de vue économique – est un de leurs sujets les plus fréquents ; d'autres fibules présentent des épisodes mythologiques qui sont parfois déjà attestés à travers les textes écrits contemporains, comme évidemment l'épopée homérique.

La pièce en examen possède un très bon parallèle provenant de Pherai en Thessalie et conservé au Musée de Volos : les similitudes stylistiques (dessin de la plaquette et sa structure) sont importantes et les deux objets pourraient provenir du même atelier de bronzier, même si l'arc de la fibule est d'un type différent.

PROVENANCE

Acquis par K.J. Hewitt, Grande-Bretagne, auprès d'un collectionneur particulier dans les années 1960.

BIBLIOGRAPHIE

Sur les fibules géométriques de Grèce septentrionale, v. :

COLDSTREAM J.N., *Geometric Greece*, Londres, 1977, pp. 202-209.

Quelques fibules stylistiquement proches :

A Passion for Antiquities, Ancient Art from the Collection of B. and L. Fleischman, Malibu, 1994, n. 12.

KILIAN K., *Fibeln in Thessalien von der mykenischen bis zur archaischen Zeit* (PBF 14, 2), Munich, 1975, pl. 52, n. 1482.

9 A STATUETTE GROUP OF TWO GEOMETRIC GREEK HORSES

BRAN202

Northern Greece (Thessaly?), Geometric Period (800-700 B.C.)

Bronze

H: 9.9 cm, W: 9 cm

This statuette group depicts two sleek, stylized horses standing adjacent to one another. The horses are solid cast, and in parts – such as the neck and the mane – the bronze is thin enough to resemble hammering. Both horses are of similar form, with long, cylindrical bodies and rounded chests and hindquarters that taper down to unarticulated legs. The blade-like neck emerges from the shoulders in a graceful curve that holds the head high. The eyes are protruding round pegs that stand out from the surface, and the small ears point forward, which, along with its erect posture, gives the animals an air of pride and alertness.

The horses are decorated with stamped or incised decoration consisting of small concentric circles – a typical decorative motif of the Geometric period – and the hair of the mane is indicated by short, incised strokes along both sides of the neck. The piece is well-preserved, and the decorative circles retain a crispness of detail that stands out against the mottled brownish-green patina.

The horses are attached at the shoulders by three cast bronze bars that come together to form a triangular frame with a pendant loop for hanging or attachment at the apex. The loop suggests that the animals may have been part of a tripod or large bronze vessel as suspended decoration. This suggests that the piece may be from a Thessalian workshop from the second half of the 8th century B.C.

All four front hooves are connected by a flat, rectangular base, and the rear hooves are similarly treated. The tails of the two horses are also attached to the rear rectangular base. They hang straight to the ground and appear braided due to the incised "V" shapes that run down their length.

The ownership of horses during the Geometric period was a sign of wealth and prestige, which made them popular as votive offerings at sanctuaries. This statuette may have been offered as just such a dedication. The concentric circles indicate the object's northern origins, as does a similar, possibly Thessalian example, which is now in Boston. The Boston bronze also possesses the simple crossbar type base which is very rare; most horse statuettes rest on a full rectangular base to which all four legs and the tail are attached. These crossbar bases are known to occur in votives from Olympia, later spreading to Corinthian workshops.

PROVENANCE

Ex-American private Collection, acquired from K. J. Hewitt in the 1960's.

BIBLIOGRAPHY

VERMEULE C. and COMSTOCK M., *Greek, Etruscan and Roman Bronzes in the Museum of Fine Arts, Boston*, Boston, 1971.

ROLLEY C., *Greek Bronzes*, London, 1986.

VON BOTHMER D., *Glories of the Past: Ancient Art from the Shelby White and Leon Levy Collection*, New York, 1990.

ZIMMERMANN J.-L., *Les Chevaux de Bronze dans l'Art Géométrique Grec*, Mainz, 1989.

9 GROUPE REPRÉSENTANT DEUX CHEVAUX AVEC BÉLIÈRE

Art grec géométrique (Thessalie ?), vers 800-700 av. J.-C.

Bronze

Ht: 9.9 cm, L: 9 cm

Ce groupe de statuettes représente deux chevaux stylisés aux proportions harmonieuses, debout l'un à côté de l'autre. Les figurines sont en bronze massif et, à certains endroits – comme le cou et la crinière – la paroi du métal est suffisamment fine pour avoir probablement été obtenue par martelage. Les deux chevaux au long corps cylindrique, au poitrail arrondi et à la croupe qui s'amincit progressivement jusqu'aux pattes inarticulées, sont identiques. Le cou, très fin, émerge des épaules en une courbe gracieuse qui soutient la longue tête étroite. Les yeux sont figurés par des boutons ronds et saillants qui ressortent du visage, et les oreilles minuscules pointent vers l'avant, ce qui, ajouté à l'attitude générale des animaux, leur donne un air alerte et fier.

Les chevaux présentent sur toute leur surface une décoration estampillée ou incisée, composée de petits cercles concentriques – un motif décoratif caractéristique de la période géométrique grecque – et les poils de la crinière sont également indiqués par des traits courts incisés sur les deux bords de l'encolure. Cette pièce est bien conservée et les cercles, qui ont gardé intacte la netteté de leurs détails, se détachent clairement sur la patine brun-vert tachetée.

Les chevaux sont reliés aux épaules par trois barres de bronze qui ont été assemblées pour former un cadre triangulaire dont le sommet comporte une boucle de suspension ou d'attache. Cette bélière laisse à penser que ces animaux faisaient peut-être partie d'un trépied ou d'un grand récipient en bronze dont ils constituaient la décoration suspendue. Cette pièce pourrait dès lors être attribuée à un atelier de Thessalie et datée de la seconde moitié du VIII^e siècle, au plus tôt.

Les quatre sabots avant sont appuyés sur une plaque de bronze plate et horizontale, de même que les sabots arrière. Les queues des deux chevaux sont également soudées à l'arrière de la plaque de métal. Elles tombent droit vers le sol et semblent tressées, au vu des petites incisions en forme de «V» qui parcourent leur longueur.

À l'époque géométrique, la possession de chevaux était considérée comme un signe de richesse et de prestige, ce qui fit de cet animal un sujet très répandu pour les ex-voto offerts aux divinités dans les sanctuaires. Ce groupe de statuettes a probablement été dédié dans un temple du nord de la Grèce en signe de dévouement. Les cercles concentriques indiquent l'origine septentrionale de la pièce et rappellent une œuvre similaire, aujourd'hui à Boston, qui pourrait également provenir d'un temple de Thessalie. La pièce conservée à Boston présente la même plate-forme constituée d'une simple barre transversale, un élément très rare ; la plupart des statuettes de chevaux reposent sur une grande plate-forme rectangulaire à laquelle sont fixées les quatre pattes et la queue. Ces plates-formes à barres transversales apparaissent le plus souvent dans les ex-voto provenant d'Olympie, et se sont plus tard étendues aux ateliers corinthiens.

PROVENANCE

Ancienne collection particulière américaine, acquis dans les années 1960 auprès de K.J. Hewitt.

BIBLIOGRAPHIE

VERMEULE C. – COMSTOCK M., *Greek, Etruscan & Roman Bronzes in the Museum of Fine Arts, Boston*, Boston, 1971, fig. 1.

ROLLEY C., *Greek Bronzes*, Londres, 1986.

VON BOTHMER D. (éd.), *Glories of the Past: Ancient Art from the Shelby White and Leon Levy Collection*, New York, 1990.

ZIMMERMANN J.-L., *Les chevaux de bronze dans l'art géométrique grec*, Genève, 1989.

10 A STATUETTE OF A STANDING HORSE

BRAN262

Greek (Laconia?), Geometric period, late 8th century B.C.

Bronze

H: 11 cm

The animal is well preserved and made of solid bronze and was cast using the lost wax process. It is attached to a rectangular, openwork base made up of rows of opposed triangles. The dark brown surface is covered in part with a green patina.

Larger than average in size, it is the product of remarkable artistic and technical skill. The horse stands upright with its four legs firmly placed on the base, in the rigid pose typical of Geometric images. The neck and head are proudly raised, and it seems to gaze into the distance.

The statuette is composed of elongated, elegant shapes. The long legs swell slightly at the shoulder and thigh. The cylindrical body flares towards the forequarters; the contour of the neck is finely curved, with the mane indicated by a slight depression; the modeling of the head correctly represents the form of the skull at the level of the eyes orbits and muzzle; two crescent moon-shaped pegs mark the ears. The tail of the animal extends downward and is joined to a projection of the base.

Along with images of standing warriors, bronze horse statuettes are among the most popular objects known from Geometric Greece, and are more commonly represented than other animals, such as deer. The first examples appeared in the 9th century B.C. and during the first half of the following century. These figurines come exclusively from the Peloponnese, most of them being found at Olympia. It was not until the mid-eighth century that their production spread to other regions, first to Attica, and subsequently to Central and Northern Greece. Examples from the Greek islands and South Italy are rare. In the second half of the 8th century B.C., the Late Geometric period, the number of bronze horses increased rapidly. Their shapes gradually lengthened and, if not more naturalistic and better modeled, they were produced in a new style characterized by their thinness and a cohesive fusion of elements.

Initially bronze horses were most often used as ornaments for the handles of large bronze cauldrons, most examples of which were produced in the Late Geometric period. These vessels were offered as ex-votos in various Greek sanctuaries. Other bronze horses served as pendants, and rarely they were provided with a suspension ring or a small chain. Most archaeologists explain the paramount importance of the horse in the iconography of the 8th century B.C. in its role as a status symbol in Greek society at that time, when the power of these horse-owning aristocrats was growing, not only militarily but also economically.

As in other artistic fields, especially in pottery painting, significant regional variations appear in the production of these objects. The style of this horse, with clearly marked outlines, long legs and detailed shape of the muzzle, compares with statuettes attributed to Laconian workshops, despite some of its similarities with horses that were produced in Corinth.

PROVENANCE

Ex-Y. V. Fedorovich collection, Yerevan, Armenia, acquired in 1987; ex-Stolnikov-Spaans collection, Holland, 2006.

BIBLIOGRAPHY

MITTEN D.G. - DOERING S., *Master Bronzes from the Classical World*, Mainz/Rhine, 1968, n. 18, pp. 37.

ZIMMERMANN J.-L. *Les chevaux de bronze dans l'art géométrique grec*, Geneva, 1989, pp. 155 ff., pl. 34.

10 STATUETTE DE CHEVAL DEBOUT

Art grec géométrique (Laconie ?), fin du VIII^e s. av. J.-C.
Bronze
Ht: 11 cm

L'animal est parfaitement conservé. Il est en bronze massif et a été fondu à la cire perdue avant d'être soudé sur une petite base rectangulaire et ajourée (rangées de triangles opposés) ; la surface, de couleur brun foncé, est partiellement recouverte par une patine verte.

De taille plus grande que la moyenne et d'excellente qualité artistique et technique, ce cheval se tient debout, avec les quatre pattes solidement posées par terre, dans la position un peu rigide et figée typique des images géométriques : son cou et sa tête sont fièrement dressés et il semble regarder au loin vers l'avant.

Structurellement, cette statuette est caractérisée par des formes allongées et très élégantes : les pattes sont de longues tiges à peine enflées vers l'épaule ou la cuisse ; le corps est un cylindre s'élargissant vers l'avant-train ; le contour du cou est finement courbé, avec la crinière indiquée par une légère dépression ; le modelage de la tête représente correctement la forme du crâne au niveau des orbites oculaire et du museau ; deux boutons en forme de croissant de lune marquent les oreilles. Un mince bâtonnet vertical, soudé à un décrochement de la base, indique la queue de l'animal.

Avec les images de guerrier debout, les statuettes de cheval en bronze représentent indiscutablement le type plastique le plus populaire de l'art géométrique grec, loin devant d'autres animaux comme les bovidés, les cerfs ou les oiseaux. Les premiers exemples ont commencé déjà au IX^e siècle et pendant la première moitié du siècle suivant (figurines provenant uniquement du Péloponnèse, trouvées surtout dans la région d'Olympie) ; ce n'est que vers le milieu du VIII^e siècle que la production s'est étendue à d'autres régions, tout d'abord à l'Attique et ensuite à la Grèce centrale et septentrionale. Plus rares sont les témoignages trouvés dans les îles grecques et en Italie du sud. Dans la période suivante, la deuxième moitié du VIII^e siècle (Géométrique Récent), le nombre des chevaux en bronze croît rapidement : leurs formes s'allongent progressivement et, à défaut d'être plus naturalistes et mieux modelées, elles produisent un effet esthétique nouveau, caractérisé par la minceur et une meilleure fusion des éléments les uns par rapport aux autres.

Si, surtout au début, les chevaux en bronze servaient le plus souvent comme ornement pour les anses des grands chaudrons en bronze, la majorité des exemplaires produits au Géométrique Récent, soudées à une base, étaient offerts comme ex-voto dans les différents sanctuaires grecs. D'autres pièces étaient utilisées (et certainement suspendues dans les lieux de culte) comme pendeloques : plus rares, ces chevaux étaient pourvus d'une bélière ou d'une chaînette. De nombreux archéologues expliquent l'importance prépondérante du cheval dans l'iconographie du VIII^e siècle par le rôle de *status symbol* joué par cet animal dans la société grecque de l'époque, où la chevalerie comme classe sociale avait un pouvoir croissant non seulement du point de vue militaire mais aussi économique.

Comme dans les autres domaines artistiques, notamment dans la peinture sur céramique, d'importantes variations régionales apparaissent dans la production de ces objets. Le style de la pièce illustrée, avec ses contours nets, ses pattes longues et la forme détaillée du museau, se rapproche de certaines statuettes attribuées à des ateliers laconiens, malgré quelques similitudes avec des figurines contemporaines produites à Corinthe.

PROVENANCE

Ancienne collection particulière Y.V. Fedorovich, Erevan, Arménie, acquis en 1987 ; ancienne collection particulière Stolnikov-Spaans (Pays-Bas), 2006.

BIBLIOGRAPHIE

MITTEN D.G. – DOERING S., *Master Bronzes from the Classical World*, Mayence/Rhin, 1968, n. 18, p. 37.
ZIMMERMANN J.-L., *Les chevaux de bronze dans l'art géométrique grec*, Genève, 1989, pp. 155 ss., pl. 34.

11 OLPE WITH POLYCHROME DECORATION

TR30LP001

Etruscan, early 6th century B.C.

Ceramic

H: 38.7 cm

The olpe is complete, although restored from fragments, and the painting is in an excellent state of preservation. The typically Etruscan decorative technique on this vessel was influenced by the style of Corinthian pottery. The entire surface is coated in a layer of dark brown slip divided into three horizontal zones and painted with horizontal lines of added white and red. These colors are also used for anatomical details of the figures, while their silhouettes are indicated by incision.

The olpe is a container of Corinthian origin that Etruscan potters introduced into their repertory of ceramics, first in the form of their distinctive *bucchero* ware, and then in painted pottery, either polychrome or black-figured. Like the oinochoe, some olpai were used at symposia as a pitchers to serve wine, while other examples were intended for funerary use.

The figural decoration occupies both zones on the body. The zone on the shoulder is painted with polychrome tongues. In the zones below, goats or monsters, such as winged horses, winged panthers, or beaked wild animals, walk to the right.

The vase can be attributed to one of the most famous Etruscan artists from the early decades of the 6th century B.C., the Pescia Romana Painter, who worked in the city of Vulci, north of Rome. Among the most versatile artists of the period, this painter decorated vessels such as olpai and oinochoai in the polychrome technique, and cups, alabastra, and aryballoi in the black-figure technique. These figures are full of vigor and often innovative in conception, for example, the rooster-lion of the upper frieze.

In Greek mythology Pegasos was the winged horse *par excellence*, but in an Italic context, winged horses are often connected with the funeral sphere. The Micali Painter, a black-figure artist active in Vulci in the late 6th century B.C., painted a large number of Pegasoi on vessels intended to accompany the deceased in the tomb. The wings of these mythological animals suggest their function as transitional creatures, allowing the deceased to achieve his last journey from the world of the living to the afterlife. The winged horses on this olpe are probably intended to signify such a concept.

PROVENANCE

Ex-E. Borowski collection, Basle, Switzerland.

BIBLIOGRAPHY

MARTELLI M. (ed.), *La ceramica degli Etruschi, La pittura vascolare*, Novara, 1987, p. 278, n. 60.7 ; pp. 281-282, n. 66-68.

MARTELLI M., *The Pescia Romana Painter: A Bilingual Vase Painter*, in *Corinthiaca, Studies in Honor of D. A. Amyx*, Columbia (Missouri), 1986, pp. 146 ff.

SZILAGYI J. G., *Ceramica etrusco-corinzia figurata, parte I, 630-580 a.C.*, Florence, 1992, pp. 202-203.

11 OLPÉ AVEC DÉCORATION POLYCHROME

Art étrusque, début du VI^e s. av. J.-C.

Céramique

Ht: 38.7 cm

L'olpé est entière mais recollée et présente des petits rebouchages ; la peinture est dans un excellent état de conservation. La technique de décoration utilisée est typiquement étrusque et certainement influencée par le style corinthien : la surface est recouverte d'une couche de peinture brun foncé subdivisée en trois frises horizontales par des lignes surpeintes en blanc et en pourpre. Ces mêmes couleurs sont utilisées pour représenter certains détails anatomiques des figures qui ornent les frises, tandis que leurs silhouettes sont indiquées uniquement par des incisions.

L'olpé est un récipient d'origine grecque (corinthienne) que les potiers étrusques ont rapidement introduit dans leur répertoire, tout d'abord dans leur céramique la plus caractéristique, le bucchero, et ensuite aussi dans la céramique peinte (polychrome, comme ici, ou à figures noires, imitant le style corinthien). Comme l'oenochœ, cette forme était utilisée à l'origine dans le cadre du banquet comme cruche pour le service du vin : d'autres exemplaires étaient destinés à un usage funéraire.

La décoration figurée occupe les deux frises sur le corps (la frise sur l'épaule est ornée de languettes polychromes) : des animaux (bouquetins) ou des monstres (chevaux ailés, panthères ailées, fauves à bec) marchent en procession vers la droite du spectateur.

Ce vase doit être attribué à un des artistes étrusques les plus célèbres des premières décennies du VI^e siècle, le peintre de Pescia Romana, qui travaillait très probablement à Vulci, une cité située au nord de Rome : figure parmi les plus versatiles de cette période, il savait tout aussi bien décorer des récipients en utilisant la technique polychrome (olpès et oenochœs) que celle à figures noires (coupes, alabastres, aryballes). À défaut d'être très esthétiques, ces figures sont pleines de vigueur et souvent originales et innovatrices (v. par exemple le lion-coq de la frise supérieure).

Dans la mythologie grecque, le cheval ailé par excellence était Pégase (en grec ancien Πηγασος, Pegasus en latin), mais dans un contexte italique ces êtres sont le plus souvent liés au monde funéraire. Par exemple, le célèbre peintre de Micali (figures noires de la fin du VI^e siècle), actif à Vulci vers la fin du VI^e siècle, a peint de nombreux «Pégases» sur les récipients destinés à accompagner le défunt dans la tombe : les ailes suggèrent pour ses animaux fantastiques une fonction comme créatures de passage, permettant au défunt d'accomplir son dernier voyage, du monde des vivants vers l'au-delà. Cette notion est probablement présente aussi sur cette olpé.

PROVENANCE

Ancienne collection E. Borowski, Bâle, Suisse.

PUBLIÉ DANS

Christie's New York, 12 juin 2000, n. 141.

BIBLIOGRAPHIE

MARTELLI M. (éd.), *La ceramica degli Etruschi, La pittura vascolare*, Novara, 1987, p. 278, n. 60.7 ; pp. 281-282, n. 66-68.

MARTELLI M., *The Pescia Romana Painter: A Bilingual Vase Painter*, dans *Corinthiaca, Studies in Honor of D.A. Amyx*, Columbia (Missouri), 1986, pp. 146 ss.

SZILAGYI J.G., *Ceramica etrusco-corinzia figurata, parte I, 630-580 a.C.*, Firenze, 1992, pp. 202-203.

12 STANDING MALE STATUE

Greek (?), late 8th-early 7th century B.C.

Bronze

H: 13.9 cm

BRFIG364

The statuette is in an excellent state of preservation; it was cast in solid bronze though the forearms are lost. The cleaned surface is entirely covered with a dark brown patina: the original color of the golden yellow bronze is only partially visible. Superficial bronze deposits (visible between the legs and on the neck of the figure), as well as holes and irregularities reflect problems that would have occurred during the casting of the metal. The eyes may have been inlaid and made of a semi-precious material.

Despite its highly stylized and simplified shapes, a feature which can be observed in the artistic field of many regions of the ancient world, this piece can reasonably be attributed to the Greek artistic sphere: human figures displaying similar characteristics are documented during a time between the late Geometric and early Archaic period.

This figurine represents a standing nude man; his position is frozen and strictly frontal. Seen in profile, the body is somewhat thick, but the overall outline is still very geometric and a bit naive. The head, supported by a low, squat neck is round, with a circular face; the shoulders and the arms form a trapeze; the cylindrical bust widens at hip level, the buttocks are rounded, the legs are spread apart, with the knees marked by a bulge. Two stumps representing the feet of the figure, were cast in a single piece with a small rectangular base and lack details that would indicate toes.

The contours are modeled and rounded. Aside from the penis and the scrotum, and from the vertical line of the dorsal spine, no anatomical details are explicitly indicated on the body. The head and face, however, are more carefully rendered. The human senses organs are well depicted (the globular eyes, the prominent nose, the ears in relief, the horizontal mouth) and deep incisions furrowing the skull, from the forehead to the neck, indicate the hair locks. The hair is cropped at neck-length. Although the forearms are missing, the elbows clearly appear to form a right angle. The man was therefore directing his forearms forward.

It is difficult to determine what the figure was actually doing. The frontal, rigid pose and the arms directed towards the viewer would correspond to the position of the charioteers, who were standing upright to drive their chariot, with the reins in their hands to lead the horses. These figures are well attested in the Greek iconography of the early 1st millennium (statuettes, ceramic paintings). Nevertheless, this hypothesis faces two arguments: first, this man does not wear a helmet - contrary to the ancient images of charioteers - and second, the small base has no device that could have served to attach him to a chariot.

On the chest are bronze traces in relief of two dots arranged vertically, and a horizontal but irregular line, the meaning of which is unclear. Perhaps it was a system allowing the attachment of a sword belt, of a shield handle that warriors suspended over their shoulder, or of an instrument (a lyre?).

Whether a charioteer, a warrior, a musician or another possible figure, this statuette was probably a votive offering to a deity, given to a shrine by a devotee, like many other small bronzes of this period.

Stylistically, in the Greek world, the closest parallels for our statuette are figurines dated to the first half of the 7th century B.C. Indeed, the design of the statuette shows a certain evolution compared to the highly structured artistic forms of the 8th century (more rounded outlines, more natural transition between the different parts of the body, better respected proportions). This statuette was probably produced during a transitional phase between the late Geometric art and the early Archaic period.

The number of works that can be related to this one are rather limited and their poses are not very diversified, even if they are attested in several regions of Greece (Olympia, Crete, northern Greece, Cyclades, etc.). They are typical warriors with a shield or raising their spear, charioteers, musicians playing their lyre or a wind instrument, standing men or, more rarely, seated men or working artisans.

PROVENANCE

Ex-German Private Collection; Gorny&Mosch, Munich, 1998, cat. n. 93, lot 3003.

BIBLIOGRAPHY

On Greek sculpture of this period:

BOL P.C. (ed.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst I, Frühgriechische Plastik*, Mainz/Rhine, 2002, p. 3-44, fig. 1-86.

Other related statuettes:

Hommes et dieux de la Grèce antique, Bruxelles, 1982, no. 126, 128, p. 206-208.

In pursuit of the Absolute, The G. Ortiz Collection, London, 1996, no. 85.

NEUGEBAUER K.A., *Kat. der Statuarische Bronzen im Antiquarium (Staatliche Mus. zu Berlin)*, Berlin, 1931, no. 26-27, p. 18-19.

VERLINDEN C., *Les statuettes anthropomorphes crétoises en bronze et en plomb, du IIIe mill. av. J.-C. au VIIe s. av. J.-C.*, Louvain, p. 172-174, pl. 94, no. 240-242.

12 STATUETTE MASCULINE DEBOUT

Art grec (?), fin du VIII^e–début du VII^e s. av. J.-C.

Bronze

Ht: 13.9 cm

Même si ses avant-bras sont cassés, la statuette se trouve dans un excellent état de conservation ; elle a été fondue en bronze massif. La surface nettoyée est entièrement recouverte d'une patine de couleur brun foncé à noire : la couleur originale du bronze jaune doré est visible seulement par endroits. Des dépôts superficiels de bronze (visibles entre les jambes et sur le cou du personnage) ainsi que des trous et des irrégularités témoignent de quelques problèmes survenus pendant la fonte du métal. Les yeux étaient peut-être rapportés et faits dans une matière semi-précieuse.

Malgré la forte stylisation et la simplification des formes, que l'on retrouve dans les domaines artistiques de nombreuses régions du monde antique, il paraît raisonnable d'attribuer cette pièce à la sphère artistique grecque : c'est à une période charnière comme celle qui s'est déroulée entre la fin du Géométrique et le début de l'époque archaïque que l'on trouve des figures humaines présentant des caractéristiques similaires.

La figurine représente un homme nu et debout ; sa position est figée et strictement frontale. Vu de profil le corps est pourvu d'une certaine épaisseur, mais les contours sont dans l'ensemble encore très géométrisés et un peu naïfs. La tête, soutenue par un cou bas et trapu, est ronde, avec le visage circulaire ; les épaules et les bras forment un trapèze ; le buste cylindrique s'élargit au niveau des hanches, les fesses sont arrondies, les jambes sont écartées, avec les genoux marqués par un renflement. Deux moignons, dépourvus de tout détail indiquant les orteils et fondus d'un seul tenant avec un petit socle rectangulaire, représentent les pieds du personnage.

Les contours sont modelés et arrondis ; mis à part le sexe et le scrotum ainsi que la ligne verticale de l'épine dorsale, aucun détail anatomique n'est explicitement indiqué sur le corps. En revanche la tête et le visage sont rendus avec plus d'attention : les organes de tous les sens sont bien marqués (les yeux globulaires, le nez proéminent, les oreilles en relief, la bouche horizontale) et de profondes incisions qui sillonnent le crâne du front vers la nuque indiquent les mèches de cheveux. La chevelure s'arrête au niveau du cou. Bien que les avant-bras soient perdus, on voit distinctement que les coudes forment un angle droit. L'homme tendait donc ses avant-bras en avant.

Il est difficile de dire ce que le personnage représenté était en train de faire : son attitude frontale et figée et les bras dirigés vers le spectateur seraient compatibles avec la position des auriges, qui conduisaient debout sur leur char avec les rênes dans les mains pour diriger l'attelage. Ces personnages sont bien attestés dans l'iconographie grecque du début du I^{er} millénaire (statuettes, peinture sur céramique). Néanmoins, cette hypothèse se heurte à deux obstacles : d'une part cet homme n'est pas coiffé d'un casque – contrairement aux images de conducteur de char de cette époque – et de l'autre son petit socle ne présente aucun dispositif pour la fixation sur le fond du char.

Sur la poitrine, à la hauteur des bras, il y a des restes de bronze en relief (deux points disposés verticalement et une ligne horizontale mais irrégulière), dont la signification n'est pas claire : c'était peut-être un dispositif permettant de fixer le ceinturon d'une épée, la poignée d'un bouclier (que les guerriers portaient suspendus en bandoulière dans le dos) ou un instrument (une lyre ?).

Qu'il s'agisse d'un aurige, d'un guerrier, d'un musicien ou d'un autre personnage, il est probable que cette statuette était une offrande votive pour une divinité, qu'un fidèle a déposée dans un sanctuaire, comme de nombreux autres petits bronzes de cette période.

Stylistiquement, dans le monde grec, les meilleurs parallèles pour l'objet en examen sont des figurines de la première moitié du VII^e siècle avant notre ère : en effet, la conception de la statuette montre une certaine évolution par rapport aux formes très structurées de l'art du VIII^e siècle (contours plus arrondis, passage entre les différentes parties du corps plus naturel, proportions mieux respectées). Cette statuette se situe probablement dans une phase de transition entre la fin de l'art géométrique et les débuts de l'archaïsme.

Le nombre de pièces comparables à celle-ci est relativement restreint et leurs attitudes peu diversifiées, même si elles sont attestées dans plusieurs régions de la Grèce (Olympie, Crète, nord de la Grèce, Cyclades, etc.) : il s'agit de guerriers avec un bouclier ou levant leur lance, d'auriges, de musiciens avec leur lyre ou jouant d'un instrument à vent, d'hommes debout ou, plus rarement, d'hommes assis ou d'artisans au travail.

PROVENANCE

Ancienne collection particulière allemande ; Gorny&Mosch, Munich, 1998, cat. n. 93, n. 3003.

BIBLIOGRAPHIE

Sur la sculpture grecque de cette période :

BOL PC. (éd.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst I, Frühgriechische Plastik*, Mayence/Rhin, 2002, pp. 3-44, fig. 1-86.

D'autres statuettes comparables :

Hommes et dieux de la Grèce antique, Bruxelles, 1982, n. 126, 128, pp. 206-208.

In pursuit of the Absolute, The G. Ortiz Collection, Londres, 1996, n. 85.

NEUGEBAUER K.A., *Kat. der Statuarische Bronzen im Antiquarium* (Staatliche Mus. zu Berlin), Berlin, 1931, n. 26-27, pp. 18-19.

VERLINDEN C., *Les statuettes anthropomorphes crétoises en bronze et en plomb, du III^e mill. au VII^e s. av. J.-C.*, Louvain, pp. 172-174, pl. 94, n. 240-242.

13 A MALE BUST OF A DIGNITARY

Roman, middle of the 3rd century A.D.

Marble

H: 56 cm

MABUS032

The bust, exhibiting a smooth and clean surface, was carved from a beautiful white marble. It is complete and in an excellent state of preservation. It is now mounted on a cylindrical and molded small column, simple in shape, but originally - as demonstrated by the square form of the base - the pedestal would most probably have ended in a small angular capital. The hollow inner area has been filled with plaster, and the tip of the nose was restored.

The figure represented is a man, his face marked by age, who turns his head to the right and directs his gaze forward. The head, a bit too small, is supported by a well-muscled neck. Its finely modeled and massive bone structure presents a strong jaw ending in a pointed chin. The severe facial expression, emphasized mostly by the modeling of the eye area (the eyes are deeply set), is that of a man used to assume important responsibilities and to command. His age is highlighted by the large bags under his eyes, by a few wrinkles and by the prominent cheekbones.

Despite its exaggerated realism, this image differs from most contemporary portraits by the lack of depth of the incised anatomical details: the small, barely sinuous mouth, the outline of the eyes, the crescentic pupils and the wrinkles resemble light furrows that contrast with the strong features, even caricatural at times, observed on many figures who lived during this period and whose portraits have survived to this day. An ample surface on the forehead, thin and in very low relief, indicates the hair of a man, who, unlike many of his contemporaries, is beardless. The locks are indicated by simple shallow notches arranged irregularly on the surface of the skull. This austere manner of representing the hair is among the most usual and distinctive features of male images from the 3rd century. For practical reasons certainly, these men, who were often carrier officers, sported a short-cropped hair and/or beard.

The man is dressed in a tunic, the edge of which is visible on the neckline, and in a toga, the archetype Roman cloak that only citizens had the right to wear. The garment that wraps this bust is of a particular type known as *toga contabulata*, a variant which was most popular in the 3rd century, and allowed to distinguish high ranking figures, as evidenced by the many contemporary representations of emperors with this cloak. The horizontal, thick band that crosses the chest was formed by folding a part of the straight border of the cloth along its length (the umbo). In spite of a certain resemblance with contemporary imperial portraits, this image probably depicts a private citizen, represented in the realistic and harsh style of his time. Portraits mounted on a bust, typical of Roman art, are, however, rather rare during this period. The stern features of this figure, whose identity is still unknown, and the fact that he wears the *toga contabulata* singles him out as a high officer or a general, a dignitary rather than a man of letters.

In the Roman art of male portraiture, the fashion of representing images characterized by the realistic shape of the skull and by hard, threatening facial features was started by those known to modern historians as the "Soldier Emperors", and lasted a few decades: from the end of the Severian Dynasty to the accession of Diocletian, between 235 and 284. More than twenty-five emperors, who were generally ruthless military men, promptly assassinated by rival factions, were anointed by the various legions rather than legally elected by the senate, and ruled chaotically the destinies of the Empire at that time.

The stylistic development of this bust (treatment of the hair, facial features) corresponds to the male images of the central decades of this century, circa between 240-260 A.D.

PROVENANCE

Ex-Shrubland Park collection, England, late 19th century; English art market, London, 2006.

BIBLIOGRAPHY

In general, on portraits from this period:

BERGMAN M., *Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr.*, Bonn, 1977 (see, for example, pl. 15, 1 and 18, 2).

KLEINER D.E.E., *Roman Sculpture*, New Haven-London, 1992, pp. 362-384.

Some related portraits:

DE KERSAUSON K., *Catalogues des portraits romains, Tome II, De l'année de la guerre civile (68-69 ap. J.-C.) à la fin de l'Empire (Musée du Louvre)*, Paris, 1996, no. 218, 219, 233, 234.

GIULIANO A. (ed.), *Museo Nazionale romano, I, 9, I ritratti/Parte II*, Roma, 1988, no. R294, pp. 392-394.

GIULIANO A., *Catalogo dei ritratti romani del Museo Romano Profano Lateranense*, Città del Vaticano, 1957, no. 91-92, p. 75.

On this manner of wearing the toga, see:

HEUZEY L., *Histoire du costume antique*, Paris, 1922, pp. 249-252.

13 BUSTE MASCULIN DE DIGNITAIRE

Art romain, milieu du III^e s. apr. J.-C.

Marbre

Ht: 56 cm

Le buste, à la surface lisse et nettoyée, a été sculpté dans un beau marbre blanc ; il est complet et dans un excellent état de conservation. Actuellement, il est monté sur une colonnette cylindrique et moulurée de forme simple, mais – comme le démontre la forme carrée de la base – à l'origine le socle devait plus probablement se terminer par un petit chapiteau angulaire. L'espace creux interne a été rempli de plâtre ; la pointe du nez est restaurée.

Le personnage représenté est un homme aux traits marqués par l'âge, qui tourne sa tête vers la droite et dirige son regard vers l'avant. La tête, un peu trop petite, est soutenue par un cou bien musclé : sa structure crânienne bien modelée et massive présente une mâchoire forte se terminant en un menton pointu. L'expression sévère du visage, soulignée surtout par le modelé de la région oculaire (les yeux sont profondément creusés), est celle d'un homme habitué à soutenir d'importantes responsabilités et à donner des ordres. Son âge avancé est mis en évidence par les amples poches sous les yeux ainsi que par quelques rides et par les pommettes saillantes.

Malgré son réalisme poussé, cette image se différencie de la plupart des portraits contemporains par l'absence de profondeur des détails anatomiques incisés : la bouche, petite et à peine sinueuse, le contour des yeux, les pupilles en croissant de lune ainsi que les rides ressemblent à de légers sillons qui contrastent avec la force parfois caricaturale que présentent les traits de nombreux personnages ayant vécu à cette période et dont les portraits sont parvenus jusqu'à nous.

Une ample surface peu épaisse et à peine en relief sur le front indique la chevelure de cet homme, qui, contrairement à beaucoup de ses contemporains, est imberbe : les mèches sont indiquées par de simples entailles peu profondes et disposées irrégulièrement sur la surface du crâne. Cette manière austère de représenter les cheveux est une des caractéristiques les plus courantes et manifestes des images masculines du III^e siècle : pour des raisons certainement pratiques, ces hommes, souvent des militaires de carrière, portaient les cheveux, voire une barbe coupés très court.

L'homme est habillé avec une tunique, dont on voit le bord sur le décolleté, au-dessus de laquelle il porte la *toga*, le manteau romain par excellence, que seuls les citoyens avaient le droit d'utiliser. Le manteau habillant ce buste est d'un type particulier, appelé *toga contabulata*, qui était très à la mode surtout au III^e siècle : généralement, il permettait de distinguer des personnages de haut rang, comme le prouve le fait que plusieurs empereurs de cette période se sont fait représenter avec ce manteau. L'épaisse bande horizontale qui traverse la poitrine est formée en pliant sur lui-même une partie du bord rectiligne du tissu (l'*umbo*).

Malgré une certaine ressemblance avec quelques portraits impériaux contemporains, cette image reproduit probablement un citoyen privé, représenté selon le style réaliste et dur de son époque. Les portraits montés sur un buste, typiques de l'art romain, sont pourtant plutôt rares pour cette époque : les traits sévères de ce personnage, dont actuellement on ne connaît pas l'identité, et le fait qu'il porte la *toga contabulata*, le caractérisent comme haut fonctionnaire ou éventuellement comme général plutôt que comme homme de lettres.

Dans l'art romain du portrait masculin, la mode de présenter des images caractérisées par la forme réaliste du crâne et par des traits physiologiques durs et menaçants a été lancée par ceux que les historiens actuels appellent les empereurs-soldats, et a duré quelques décennies : après la chute de la dynastie des Sévères, entre 235 et 284 (avènement de Dioclétien), plus de 25 empereurs, souvent proclamés par les différentes légions plutôt que légalement élus par le Sénat, ont géré de façon chaotique le sort de l'empire. Il s'agissait généralement de militaires impitoyables, aussitôt assassinés par des factions rivales.

Le développement stylistique de ce buste (traitement de la chevelure, physionomie du visage) correspond aux images masculines des décennies centrales de ce siècle, entre 240 et 260 environ de notre ère.

PROVENANCE

Ancienne collection de Shrubland Park, Angleterre, fin du XIX^e siècle ; marché anglais de l'art, Londres, 2006.

BIBLIOGRAPHIE

En général sur les portraits de cette époque :

BERGMAN M., *Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr.*, Bonn, 1977 (v. par ex. pl. 15, 1 et 18, 2).

KLEINER D.E.E., *Roman Sculpture*, New Haven-Londres, 1992, pp. 362-384.

Quelques portraits comparables :

DE KERSAUSON K., *Catalogues des portraits romains, Tome II, De l'année de la guerre civile (68-69 apr. J.-C.) à la fin de l'Empire (Musée du Louvre)*, Paris, 1996, n. 218, 219, 233, 234.

GIULIANO A. (éd.), *Museo Nazionale romano, I, 9, I ritratti/Parte II*, Roma, 1988, n. R294, pp. 392-394.

GIULIANO A., *Catalogo dei ritratti romani del Museo Romano Profano Lateranense*, Città del Vaticano, 1957, n. 91-92, p. 75.

Sur cette manière de porter la toga, v. :

HEUZEY L., *Histoire du costume antique*, Paris, 1922, pp. 249-252.

14 A NUDE FEMALE STATUETTE (A GODDESS?)

BRFIG366

Mesopotamian, Early Dynastic Period, ca. 2400-2100 B.C.

Copper

H: 13.5 cm

The solid copper statuette is complete, and covered with a turquoise-green patina. The surface of the metal has suffered damage from corrosion and has bubbled in many areas.

The figure is that of a nude woman standing upright on a narrow base, the contour of which almost corresponds to that of her feet. Despite its state of preservation, the elegant and slender proportions of the figure may still be appreciated, as well as the sinuous, feminine silhouette. The woman bends her left arm to her torso and places her hand just below her right breast. The other arm is directed toward the viewer. In her oversized right hand she held an attribute that is now lost. The position of the fingers indicate that the hand may have held a cylindrical container.

The face is triangular and pointed, with a prominent nose, incised eyebrows and a mouth curved in a slight "smile." The eyes would have been inlaid with bone or shell placed in the sockets still containing black bitumen, which would have held the inlays in place.

The hair is flat and, behind a small band, is marked by circular incisions indicating locks. On the back of the head, the hair is gathered in a rectangular bun decorated with horizontal lines.

Stylistically, this figure can be related to a male statuette, possibly a priest, that was discovered at Assour. It shares the same elongated and thin body forms, and the same angular outlined face as the Assour statuette.

It can also be linked to two ivories found at Mari representing a similar subject: a young nude, standing woman, with rounded and feminine shapes, her arms bent, her hands surrounding her breast, and a rectangular bun. As is often the case when the attributes are missing, the identification remains hypothetical and scholars often have differing opinions. The ivory figurines from Mari are described as "certainly mortal, nude women" by their excavator, A. Parrot, while P. Amiet has a more open interpretation and thinks they represent a deity or a woman. Similar interpretations may be considered for the woman embodied by this statuette.

PROVENANCE

Acquired by M. A. Altawil, Biblical Antiquities, Jérusalem, 1960's.

BIBLIOGRAPHY

AMIEL P., *Art of the Ancient Near East*, New York, 1977, n. 341, p. 447 (ivory from Mari).

BRAUN-HOLZINGER E.-A., *Figürliche Bronzen aus Mesopotamien*, Munich, 1984, pp. 10-16, pl. 5-7 (p. 14, n. 44 for the statuette from Assour).

PARROT A., *Le «trésor» d'Ur*, Paris, 1968, pp. 18-22 (ivory statuettes from Mari).

14 STATUETTE FÉMININE NUE (UNE DÉESSE?)

Art mésopotamien, époque des Dynasties Archaiques, vers 2400-2100 av. J.-C.

Cuivre

Ht: 13.5 cm

La statuette, en cuivre massif, est complète mais malheureusement la surface du métal a subi de gros dégâts dus à la corrosion et a formé des bulles à plusieurs endroits ; actuellement, elle est recouverte d'une patine vert turquoise d'aspect rêche.

Elle représente une femme entièrement nue, qui se tient debout sur une mince base, dont le contour correspond pratiquement à celui des pieds. Malgré l'état de conservation, on peut encore parfaitement apprécier les proportions élégantes et élancées de la figurine ainsi que sa silhouette sinueuse et féminine.

La femme plie son bras gauche vers le torse et pose sa main juste sous le sein droit. L'autre bras est dirigé vers le spectateur : dans la main, d'une taille démesurée, elle tenait un attribut aujourd'hui perdu (la position des doigts plaide pour un récipient cylindrique).

Le visage, où les yeux étaient probablement incrustés en os ou en coquillage dans le lit de bitume noir encore visible, est triangulaire et pointu, avec un gros nez proéminent, les sourcils incisés et la bouche esquissant un léger «sourire».

La chevelure n'a aucun volume et, derrière un petit bandeau, est notée uniquement par des incisions circulaires qui indiquent les mèches : à l'arrière les cheveux sont enfermés dans une sorte de chignon rectangulaire, à l'aspect d'une petite boîte ornée de lignes horizontales.

Stylistiquement, cette figure ressemble à une statuette de forme masculine (un prêtre ?) trouvée dans une cachette d'Assur, avec laquelle elle partage les mêmes formes allongées et minces du corps ainsi que le même visage au contour angulaire.

On peut également la comparer à deux ivoires de Mari qui représentent un sujet typologiquement similaire : une jeune femme nue et debout, aux formes arrondies et féminines, avec les bras pliés, les mains entourant la poitrine et le chignon rectangulaire. Comme souvent lorsque les attributs d'origine ne sont pas conservés, l'identification des personnages reste hypothétique et les spécialistes sont souvent d'avis divergent. Les figurines en ivoire de Mari sont décrites comme des «femmes nues, certainement mortelles» par leur fouilleur (A. Parrot) tandis que P. Amiet est plus ouvert dans son interprétation et pense qu'elles peuvent représenter une divinité ou une femme : les mêmes considérations sont valables pour la femme que représente la statuette en examen.

PROVENANCE

Acquis par M. A. Altawil, Biblical Antiquities, à Jérusalem, dans les années 1960.

BIBLIOGRAPHIE

AMIET P., *Art of the Ancient Near East*, New York, 1977, n. 341, p. 447 (ivoire de Mari).

BRAUN-HOLZINGER E.-A., *Figürliche Bronzen aus Mesopotamien*, Munich, 1984, pp. 10-16, pl. 5-7 (p. 14, n. 44 pour la statuette d'Assur).

PARROT A., *Le «trésor» d'Ur*, Paris, 1968, pp.18-22 (statuettes en ivoire de Mari).

15 A FRAGMENT OF A FEMALE STATUE

MATOR022

Greek-Roman, 1st-2nd century A.D.

Marble

H: 60 cm

The preserved fragment is that of a female body, the lower abdomen with the upper thighs of which still remain. The surface of the stone is in excellent condition.

The statue originally represented a standing young woman, with sensual, well-rounded shapes and curves; the fine and delicate modeling is dominated by large surfaces with strong volumes. As demonstrated by the graceful swaying, perfectly rendered by the sculptor, the left leg was supporting the entire weight of her body, whilst the right one was relaxed.

The young woman should certainly be identified as Aphrodite (Venus to the Romans), one of the most famous and most represented goddess in Greek art, mostly from the Hellenistic period, and later in Roman art.

Despite the losses, this statue is regarded as being a Roman copy of the greatest artistic level of a Greek image, the original of which would date back to Hellenism, and which is often referred to as the "Aphrodite Pudica" type. In such representations, the goddess is shown with a bent right arm, covering her breast to the viewer. Her left arm, however, falls slightly diagonally, with the hand placed in front of her pubis partially hiding it.

This pose already appears in the middle of the 4th century B.C. in the Aphrodite of Knidos, one of the most famous works of Praxiteles. As also mentioned in ancient literature (Pliny, *Nat. Hist.* 36, 20), Praxiteles Aphrodite was the first entirely nude image of the deity, an important iconographic innovation, which astounded many contemporaries.

Following this innovative type other images of nude Aphrodite were executed throughout Hellenism, as evidenced by the numerous copies that the wealthy Romans from the Imperial period commissioned to decorate their villas and gardens and that have survived to modern times. Among these one should mention the two main types that repeat the same bashful attitude: the Capitoline Aphrodite and the Aphrodite Medici, which differ only by formal details.

PROVENANCE

Ex-American private Collection; Sotheby's New York, 8th December 1995, n. 95.

BIBLIOGRAPHY

BRINKERHOFF D. M., *Hellenistic Statues of Aphrodite: Studies in the History of their Stylistic Development*, New York, 1978.

Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), vol. II, Zurich-Munich, 1986, pp. 52-53, n. 409-421 ; pp. 61ff., n. 498 ff.

SMITH R. R. R., *Hellenistic Sculpture*, London, 1991, pp. 79-83.

15 FRAGMENT DE STATUE FÉMININE (APHRODITE)

*Art gréco-romain, I^{er}-II^e s. apr. J.-C.**Marbre**H : 60 cm*

Le fragment conservé concerne un corps féminin dont il reste le bas du ventre avec le haut des cuisses. La surface de la pierre est dans un très bon état.

La statue représentait certainement une jeune femme debout, aux formes et aux courbes sensuelles et très bien arrondies ; le modelage, doux et fin, est dominé par de larges surfaces aux volumes éclatants. Comme le montre le gracieux déhanchement, que le sculpteur a parfaitement rendu, elle appuyait le poids de son corps entièrement sur la jambe gauche, tandis que la droite était au repos.

La jeune femme doit certainement être identifiée comme Aphrodite (Vénus pour les Romains), l'une des déesses les plus célèbres et les plus représentées de l'art grec, surtout à partir de l'époque hellénistique, et de l'art romain.

Malgré son état lacunaire, il apparaît évident que la statue était une copie d'époque romaine de très bon niveau artistique d'une image grecque, dont l'original remontait à l'hellénisme, et que l'on peut reconduire au type général appelé «Aphrodite pudique» : dans ces représentations, la déesse pliait le bras droit, qui passait ainsi devant la poitrine en la couvrant ainsi à la vue du spectateur. Le gauche, en revanche, descendait légèrement en diagonale, avec la main qui passait devant le pubis de la jeune femme, en le cachant partiellement.

Cette attitude apparaît déjà au milieu du IV^e siècle av. J.-C. dans l'*Aphrodite* de Cnide, une des œuvres les plus célèbres de Praxitèle. Comme l'indiquent aussi les sources antiques (Plin, *Nat. Hist.* 36, 20), l'*Aphrodite* de Praxitèle fut la première image entièrement nue de la divinité : il s'agissait d'une importante nouveauté iconographique, qui a étonné un grand nombre de contemporains.

A la suite de cette «invention» d'autres images d'Aphrodite nue ont été exécutées pendant l'hellénisme, comme en témoignent les nombreuses copies que les riches Romains de l'époque impériale ont commanditées pour orner leurs villas et leurs jardins et qui sont parvenues jusqu'à l'époque moderne. Parmi celles-ci, il faut mentionner les deux principaux types qui répètent la même attitude pudique : l'Aphrodite du Capitole et l'Aphrodite Medici, qui diffèrent uniquement par des détails formels.

PROVENANCE

Ancienne collection particulière américaine ; Sotheby's New York, 8 décembre 1995, n. 95.

BIBLIOGRAPHIE

BRINKERHOFF D. M., *Hellenistic Statues of Aphrodite: Studies in the History of their Stylistic Development*, New York, 1978.

Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), vol. II, Zurich-Munich, 1986, s.v. *Aphrodite*, pp. 52-53, n. 409-421 ; pp. 61 ss, n. 498 ss.

SMITH R. R. R., *Hellenistic Sculpture*, Londres, 1991, pp. 79-83.

16 A HEAD OF A YOUNG MAN (HERMES?)

MAHD258

Roman, 1st century A.D. (Greek original from the late 4th century B.C.)

Marble

H: 32 cm

The head is in an excellent state of preservation, despite a light beakline visible on the upper right jaw, the right side of the neck and a part of the back, near the supporting tenon. The nose is broken. The surface of the face, which has been cleaned, is evenly smooth and still shows many plastic nuances. A small, probably ancient shallow hole is pierced atop of the head.

This work belonged to a life-size figure of a young man whose head is slightly turned to the right, beardless, with an idealized ephebic face. The position of the head corresponds to the tensions of the neck muscles. His gaze is directed forward.

The face, elegant and elongated in outline, is shaped as a very finely modeled oval, especially in the lower part where the details are rendered by large surfaces, with nuances that are barely perceptible to the touch. The chin is small and rounded, with a weak jaw and a full-lipped, curvy mouth. On the upper half, the bone structure is more pronounced on the forehead and in the modeling of the somewhat deep-set eyes. Small and almond-shaped, they are surrounded by the lids, the outline of which is marked by sharp edges, and surmounted by the brows whose drawing are regular and linear.

The young man has short-cropped hair combed in a regular mass that looks like a skullcap covering the entire head; it is arranged in small locks carved in the shape of a crescent-moon and placed like concentric semicircles on the back of the head, while at the front and on the forehead it does not follow any predetermined pattern.

The two halves of the face are perfectly differentiated (the right side is smaller and less voluminous), as meant by the sculptor. This distinction can probably be explained by the fact that the head was not meant to be seen frontally, but in a three quarter view from the right. Observed than this angle, the work expresses all its remarkable artistic quality and the young man appears to the viewer in a very natural pose, with an expression not devoid of a certain *pathos*.

Chronologically, the original of this head is to be found in the late Classical period or in the first decades of the Hellenistic period. It can indeed be easily compared to some works by Lysippos - the most famous Greek sculptor of the second half of the 4th B.C. - or by other contemporary artists.

The complete absence of attributes or other specific elements prevents us to confidently identify the figure portrayed in this work. The highly idealized expression and the absence of wrinkles seem nevertheless to clearly indicate that the young man was not a mere mortal, but that he stemmed from divine lineage: he was probably a god or a hero. The somewhat mild, well proportioned and youthful facial features would rather refer to that of Hermes, or possibly Dionysos, than to other more popular, but very dynamic and even violent heroes such as Heracles or Achilles. The style and typology recall very famous sculptures, like for instance the head of the Seated Hermes by Lysippos, which shows the same thin and elongated facial shape, finely nuanced features and hair, but which head is turned to the left (especially in the most faithful replicas of the original). Or yet some examples of the Hermes fastening his sandal, by the same sculptor; or again a series of idealized portraits of a young man often identified as Hephaestion, the dearest friend of Alexander the Great.

The type of the hair and mostly its treatment (the hair falls very low behind the neck) allow us to date this Roman copy to the first centuries of the Empire, probably to the Julio-Claudian period.

PROVENANCE

Ex-private Collection; NFA Classical Auctions New York, 11th December 1991, n. 159; ex-European private Collection, acquired in 1992.

BIBLIOGRAPHY

Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), vol. V, Zurich, 1990, pp. 369-371, nn. 962-966, pl. 282.

Lisippo, L'arte e la fortuna, Rome, 1995, pp. 130 ff. (see especially the head of the Barracco Museum, Rome), pp. 136-137), pp. 405-406 (Hermes fastening his sandal, Capitoline Museum).

MORENO P., *Vita e arte di Lisippo*, Milan, 1987.

TODISCO L., *Scultura greca del IV secolo, Maestri e scuole di statuaria tra classicità ed ellenismo*, Milan, 1993, nn. 263-264 (Hephaestion).

16 TÊTE DE JEUNE HOMME (HERMÈS?)

Art romain, I^{er} s. apr. J.-C. (original grec de la fin du IV^e s. av. J.-C.)

Marbre

Ht: 32 cm

La tête est dans un excellent état de conservation, malgré une légère fissure qui atteint la mâchoire droite, le côté droit du cou et une partie du fond, près du tenon de soutien. Le nez est cassé. La surface du visage, qui a été nettoyée, est lisse et encore riche en nuances plastiques. Un petit trou peu profond, probablement antique, perce le sommet de la tête.

L'œuvre illustrée ici appartenait à une figure grandeur nature de jeune homme à la tête légèrement tournée vers la droite : il est représenté encore imberbe et avec un visage idéalisé et éphébique. La position de sa tête correspond au rendu des tensions musculaires du cou. Son regard est dirigé vers l'avant.

Le visage, au contour allongé et élégant, est ovale et modelé très finement, surtout dans la partie inférieure, où les détails sont rendus par un travail de grande surface avec les nuances à peine perceptibles au toucher : le menton est petit et arrondi, la mâchoire peu prononcée et la bouche charnue et sinueuse. Dans la moitié supérieure, on sent davantage la structure osseuse sur le front et dans le modelage des yeux, qui sont assez profondément creusés ; petits et en forme d'amande ; ceux-ci sont entourés par les paupières au contour marqué par des arêtes vives et surmontés par les arcades sourcilières dont le dessin est régulier et linéaire.

Le jeune homme porte les cheveux coupés très court et coiffés en une masse régulière et semblable à une calotte couvrant tout le crâne : ils sont organisés en une multitude de petites mèches taillées en forme de croissant lunaire et disposées comme des demi-cercles concentriques sur la partie postérieure de la tête, tandis qu'à l'avant et sur le front elles ne suivent aucun dessin préétabli.

La différenciation des deux moitiés du visage (la partie droite est plus petite et moins volumineuse) est parfaitement exécutée et certainement voulue de la part du sculpteur : elle s'explique probablement par le fait que la tête n'était pas conçue pour être vue de face mais de trois quarts, du côté droit. Vue sous cet angle, elle exprime toute sa remarquable qualité artistique et le jeune homme apparaît au regard du spectateur dans une attitude très naturelle et avec une expression qui n'est pas dépourvue d'un certain *pathos*.

Chronologiquement, l'original de cette tête est à reconduire à la fin de l'époque classique ou aux premières décennies de l'hellénisme : en effet, elle soutient aisément la comparaison avec certaines œuvres de Lysippe – le plus célèbre sculpteur grec de la deuxième moitié du IV^e siècle av. J.-C. – ou d'autres artistes contemporains.

L'absence complète d'attributs ou d'autres éléments particuliers empêche d'identifier avec certitude le personnage représenté dans cette œuvre. Néanmoins, l'expression fortement idéalisée et l'absence de toute ride semblent indiquer clairement que le jeune homme n'était pas un simple mortel mais avait plutôt une ascendance divine : il s'agissait probablement d'un dieu ou d'un héros. Le visage aux traits plutôt doux, bien proportionnés et juvéniles, correspond mieux à celui d'une figure comme Hermès ou éventuellement à Dionysos qu'à celui des héros plus populaires mais très dynamiques, voire violents, comme Héraclès ou Achille. Le style et la typologie rappellent quelques statues très connues, comme par exemple la tête de l'Hermès assis de Lysippe, avec laquelle l'œuvre illustrée partage la forme fine et allongée du visage, les traits bien nuancés et la coiffure, mais qui est tournée vers la gauche (surtout dans les répliques les plus fidèles à l'original) ; ou certaines élaborations de la tête de l'Hermès à la sandale du même sculpteur ; ou encore une série de portraits idéalisés de jeune homme que la critique attribue souvent à Héphestion, le meilleur ami d'Alexandre le Grand.

Le type de chevelure et surtout son traitement (les cheveux arrivent très bas derrière la nuque) permettent de dater cette copie romaine des premiers siècles de l'Empire, probablement à l'époque julio-claudienne.

PROVENANCE

Ancienne collection particulière ; NFA Classical Auctions New York, 11 décembre 1991, n. 159 ; ancienne collection particulière européenne, acquis en 1992.

BIBLIOGRAPHIE

Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), vol. V, Zurich, 1990, pp. 369-371, nn. 962-966, pl. 282.

Lisippo, L'arte e la fortuna, Roma, 1995, pp. 130 ss. (v. surtout la tête du Musée Barracco à Rome), pp. 136-137 ; pp. 405-406 (Hermès à la sandale du Musée du Capitole).

MORENO P., *Vita e arte di Lisippo*, Milan, 1987.

TODISCO L., *Scultura greca del IV secolo, Maestri e scuole di statuaria tra classicità ed ellenismo*, Milan, 1993, nn. 263-264 (Héphestion).

17 AN APULIAN FISH PLATE (THE SANSONE PAINTER)

RDFPLTF013

Italiote (Apulia), late 4th century B.C. (ca. 320-310)

Ceramic

D: 20.5 cm

This vessel is intact, except for minor chips on its edge. There are abundant traces of wheel marks under the body of the plate. The pinkish-beige terracotta is covered with a thin layer of *milto*s that imitates the red appearance of Attic pottery.

The black paint is extremely well preserved. The piece was decorated in the red figure technique, with the anatomical details of the fishes highlighted in white and golden yellow in places, while their bodies were coated with dark brown.

The simple, elegant shape is composed of two elements which were made separately and assembled before firing: a) a concave, circular plate with a hollow central knob (*omphalos*) corresponding to the attachment of the foot; the rim of the dish is high and vertical, slightly curved and folded outwards; b) a conical foot, molded at the base and hollow.

The subject of the decoration focuses on marine life, but it is much less stereotyped than that of most Apulian fish plates. Indeed, two fishes, which may belong to the labra or perchs family, are preceded by a smaller fish which is placed at a right angle, while a cuttlefish and a torpedo close the composition. A continuous frieze of waves is painted on the rim. The edge of the foot and a wide band under the lower plate are painted in black. The style is animated and full of life, but many details are fanciful and do not reflect the real anatomy of fishes, as if the artist had been looking for pretexts to decorate rather than describe marine species.

There are today over a thousand documented fish plates (including fragments). Although these vessels had already appeared in the 5th century B.C. in the repertoire of Attic pottery, the majority of them were manufactured in the Italian Colonial world (Apulia and Campania mostly) and can be dated to the following century. The animals are generally rendered with a great deal of care, to the point that the different species of sea animals can easily be identified; most often they are fishes (labra, perchs, sargoi, etc.), but there are also torpedoes, crustaceans (crabs, shrimps of different sizes), mollusks (shells) or invertebrates (starfishes), etc.

Despite the publication of several recent studies on this subject, the exact purpose of these plates remains unknown (it is noteworthy that the same form also exists in the reserved version, that is to say entirely painted in black). The archaeological critics most often take into account the presence of the marine animals and indicate that these vessels would serve to transport, eat or give fish. The fact that they frequently appear in necropoleis may suggest that they were used at funerary dinners and during rituals connected with funerals. A number of discoveries in southern Italy would even evidenced that fish plates were exclusively made for funerary purpose, and that they would be closely linked with the beliefs and expectations of the afterlife or with the means of passage into the world of the dead.

The German archaeologist N. Kunisch also gives another interpretation, which is more original but very difficult to prove. Floating on the surface of the water-wine mix that filled the kraters which were used at banquets (*symposia*), these fish plates would have served as targets for a variant of the kottabos, a game of skill very popular in the ancient Greek world.

The style of our plate can be related to the work of the Sansone Painter, that the archaeological critics associate to the *White Sakkos* group, one of the last major red-figure Apulian groups. The overall composition, more varied than usual, the species of fishes selected, as well as the details of the fins (the pectoral fins, for instance, are almost treated like bird wings), of the mouths fitted with small teeth, the "backbone" and "mustache" of the torpedo, the impressive tentacles of the cuttlefish argue for an attribution to this painter who would have worked in Canosa (in modern-day Puglia) during the last decades of the 4th century B.C.

PROVENANCE

Ex-European Private Collection, acquired before 1990.

BIBLIOGRAPHY

Mc PHEE I. - TRENDALL A.D., *Greek Red-Figured Fish-plates*, Basel, 1987, pp. 143-144, pl. 62 (Mattinata group, the Sansone Painter).

KUNISCH N., *Griechische Fischteller*, *Natur und Bild*, Berlin, 1989.

17 PLAT APULIEN À POISSON (PEINTRE DE SANSONE)

*Art italote (Apulie), fin du IV^e s. av. J.-C. (vers 320-310)**Céramique**D : 20.5 cm*

Le vase est intact mis à part de petites ébréchures sur le bord. D'abondantes traces de tournage sont visibles sous le corps. La terre cuite beige rosé est recouverte d'une légère couche de *miltois* imitant l'aspect rouge de la céramique attique.

La peinture noire est dans un très bon état de conservation : la décoration est exécutée selon la technique de la peinture rouge, avec les détails anatomiques des poissons surpeints en blanc et par endroits en jaune doré, tandis que leur corps est badigeonné en brun foncé.

La forme, simple et élégante, se compose de deux éléments fabriqués séparément et collés avant la cuisson : a) une assiette circulaire concave, avec un bouton central creux (*omphalos*) correspondant à l'attache du pied ; le bord du plat est haut et vertical, légèrement bombé et rabattu vers l'extérieur ; b) un pied conique, mouluré à la base et creux.

Le sujet de la décoration est exclusivement marin mais est beaucoup moins stéréotypé que celui de la plupart des plats à poissons apuliens : deux poissons appartenant peut-être à la famille des labres ou des perches sont précédés d'un plus petit disposé à angle droit tandis qu'une seiche et une torpille ferment la composition ; une frise ininterrompue de vagues est peinte sur le rebord. Le bord du pied et une large bande sous la partie inférieure de l'assiette sont peints en noir. Le style est vif et plein de vie mais beaucoup de détails sont fantaisistes et ne correspondent pas à la véritable anatomie des poissons, comme si l'artiste avait cherché plutôt des prétextes pour décorer que pour décrire des espèces marines.

A ce jour, on connaît plus d'un millier de plats à poissons (y compris les fragments). Bien que ces récipients soient apparus déjà au V^e siècle dans le répertoire de la céramique attique, la plupart d'entre eux ont été fabriqués dans le monde colonial italien (Apulie et Campanie surtout) et sont à dater du siècle suivant. Les animaux sont généralement rendus avec beaucoup de soin, au point que différentes espèces du monde marin peuvent être aisément identifiées ; le plus souvent, il s'agit de poissons (labres, perches, sargues, etc.), mais il y a aussi des torpilles, des crustacées (crabes, crevettes de différentes dimensions), des mollusques (des coquillages) ou des invertébrés (étoiles de mer), etc.

Malgré la publication de plusieurs études récentes sur ce sujet, l'emploi précis de ces objets n'est pas encore connu (il faut souligner que la même forme existe aussi dans la variante réservée, c'est-à-dire entièrement peinte en noir) ; la critique archéologique tient le plus souvent compte de la présence des animaux marins et indique que ces récipients servaient pour transporter, manger ou offrir du poisson. La fréquence de leur apparition dans les nécropoles semble montrer qu'ils étaient utilisés lors du repas funéraire et pour les rites en relation avec les funérailles : certaines découvertes en Italie méridionale prouveraient même que les assiettes à poissons étaient fabriquées exclusivement pour la sépulture et qu'elles étaient donc en étroite relation avec les croyances et les espérances dans une vie de l'au-delà ou dans les moyens de passage vers le monde des morts.

L'archéologue allemand N. Kunisch propose aussi une autre interprétation, plus originale, mais très difficile à prouver : flottant à la surface du mélange eau-vin qui remplissait les cratères utilisés pendant les banquets (*symposia*), les plats à poissons auraient servi comme cible pour une variante du cottabe, un jeu de société très prisé dans le monde grec antique.

Le style de l'assiette illustrée ici est à mettre en relation avec l'œuvre du peintre de Sansone, que la critique archéologique rapproche du groupe du *White Sakkos*, un des derniers grands groupes apuliens à figures rouges : la composition générale plus variée que d'habitude, les espèces de poissons choisies ainsi que les détails des nageoires (les nageoires pectorales par exemple sont traitées presque comme des ailes d'oiseau), des bouches pourvues de petites dents, l'«épine dorsale» et les «moustaches» de la torpille, les tentacules «impressionnistes» de la seiche plaident pour une attribution à ce peintre qui aurait travaillé à Canosa (dans les Pouilles actuelles) dans les dernières décennies du IV^e siècle av. J.-C.

PROVENANCE

Ancienne collection particulière européenne, acquis avant 1990.

BIBLIOGRAPHIE

Mc PHEE I. – TRENDALL A.D., *Greek Red-Figured Fish-plates*, Bâle, 1987, pp. 143-144, pl. 62 (groupe de Mattinata, peintre de Sansone).

KUNISCH N., *Griechische Fischteller, Natur und Bild*, Berlin, 1989.

18 A RED-FIGURE MINIATURE *CHOUS*

RDFCH0002

Greek (Attic), circa 420-400 B.C.

Ceramic

H: 6.2 cm

The vase is virtually intact with some minor chips. It is decorated in the red figure technique, a method which was invented in Athens in the late 6th century B.C.. The glossy black paint almost entirely covers the surface (from the inner neck to the foot), while the decorations (which are not painted) were left in the red-brick color that is typical of Attic terracotta.

The *chous* (an oinochoe type 3) is the most widely attested form of jug in Attic around the late 5th and early 4th century B.C. It has a globular body, a low neck that terminates in a trefoil lip, a vertical ribbon handle and a small ring-shaped foot.

This miniature example belongs to a specific class of vessels, which were manufactured and spread almost only in Attic. The *choes* were given as gifts to the 3 years old boys who used them for their first wine tasting.

These rituals, which allowed small children to be admitted in the religious community of the City, were taking place during the Anthesteria, the Athenian festivals held late February in honor of Dionysos. During the second of the three days of the festivals, named *Choes* day, a drinking contest was organized for all adult males and for the young boys, who were drinking in the small jugs they had been given on that special day. The Anthesteria were also an occasion to celebrate the maturing of the wine which was traditionally opened on the first day of the festivities (the *Pithoigia*, the opening of the jars in which the wine was stored) and consumed during the various rituals.

Miniature *choes* were therefore an essential element in the conduct of these ceremonies and in the initiation of children to the religious life of the entire City. Archaeologists have excavated them mostly in children's graves of the necropoleis of the city in which they had been buried with their young owners who had died prematurely, but at least at 3 years of age.

The scenes depicted on these small jugs were closely related to the life of children and to the Anthesteria festival. Encircled with wreaths of flowers and/or wearing belts with amulets, the children are playing with trucks, with a ball, with animals, are eating ritual cakes, etc. The image on our example shows a very "classical" motif; the boy, who is nude but provided with a shoulder strap with amulets, crawls to the left where lies a *chous* (placed on the ground in the corner of the composition). On the right is his brand new two-wheeled carriage while, above his head, a bunch of grapes that he looks at with admiration would symbolize Dionysos, the god of the vine, who held a particularly significant place in the life of Athenians.

PROVENANCE

Ex-Louis-Gabriel Bellon (1819 ?-1899) Collection, France.

BIBLIOGRAPHY

MOORE M.B., *Attic Red-Figured and White-Ground Pottery* (The Athenian Agora vol. XXX), Princeton, 1997, pp. 41-42, 250, pl. 80.

On the Dionysian festivals in Athens:

HAMILTON R., *Choes and Anthesteria, Athenian Iconography and Ritual*, s.v., 1992.

VAN HOORN G., *Choes and Anthesteria*, Leiden, 1951, p. 87, n. 211, fig. 67; p. 96, n. 260, fig. 25; p. 126, n. 511, fig. 251; p. 127, n. 518, fig. 376(1).

18 CHOUS MINIATURE À FIGURES ROUGES

Art grec (Attique), vers 420-400 av. J.-C.

Céramique

Ht: 6.2 cm

Malgré quelques ébréchures, le vase est pratiquement intact. La technique de décoration est celle de la figure rouge, inventée à Athènes vers la fin du VI^e siècle av. J.-C. : la peinture noire brillante recouvre presque toute la surface (de l'intérieur du col jusqu'au pied) tandis que les décorations (qui ne sont pas peintes) sont laissées dans la couleur rouge brique, typique de l'argile attique.

Le chous (oenoché de type 3) est la forme de cruche la plus largement attestée en Attique vers la fin du V^e et le début du IV^e siècle av. J.-C. ; son corps est globulaire, le col bas se termine par un bec trilobé, l'anse est rubanée et verticale, le pied petit et annulaire.

Cet exemplaire miniature appartient à une catégorie particulière de récipients, fabriqués et répandus pratiquement dans la seule Attique : les chous que l'on offrait aux garçons âgés de 3 ans et dans lesquels ils goûtaient pour la première fois du vin.

Ces rituels, qui permettaient aux petits enfants d'être admis dans la communauté religieuse de la Cité, avaient lieu lors des Anthestéries, les fêtes athéniennes se déroulant à la fin du mois de février en l'honneur de Dionysos : pendant le deuxième des trois jours de fêtes, appelé le jour des Choès, un concours de buveurs avait lieu, auquel participaient les hommes adultes et les petits garçons qui buvaient dans les petites cruches reçues en cadeau lors de cette journée spéciale. Les Anthestéries étaient également l'occasion de célébrer le vin nouveau qui était traditionnellement ouvert lors du premier jour des festivités (la *Pithoigia*, l'ouverture des jarres où se conservait le vin) et consommé pendant les différents rituels.

Les chous miniatures étaient donc un élément indispensable au déroulement de ces cérémonies et de l'initiation des enfants à la vie religieuse de la Cité entière : les archéologues les ont d'ailleurs mis au jour en grand nombre dans les sépultures enfantines des nécropoles de la ville, enterrés avec leurs jeunes propriétaires morts prématurément, mais à l'âge de 3 ans révolus.

Les scènes représentées sur ces petites cruches étaient en étroite rapport avec la vie des enfants et avec les festivités des Anthestéries : ceints de guirlandes de fleurs et/ou portant des ceintures avec des amulettes les enfants sont en train de jouer avec des chariots, à la balle, avec des animaux, de manger des gâteaux rituels, etc. Ici l'image reproduit un motif très «classique» : le garçon, nu mais pourvu d'une bandoulière avec des amulettes, rampe vers la gauche où se trouve un chous (posé sur le sol dans le coin de la composition). A droite, il y a son tout nouveau chariot à deux roues tandis qu'au-dessus de sa tête une grappe de raisin, qu'il regarde avec admiration, pourrait symboliser Dionysos, le dieu de la vigne qui tenait une place particulièrement importante dans la vie des Athéniens.

PROVENANCE

Ancienne collection Louis-Gabriel Bellon (1819?-1899), France.

PUBLIÉ DANS

MOORE M.B., *Attic Red-Figured and White-Ground Pottery* (The Athenian Agora vol. XXX), Princeton, 1997, pp. 41-42, 250, pl. 80.

Sur les fêtes dionysiaques à Athènes :

HAMILTON R., *Choes and Anthesteria, Athenian Iconography and Ritual*, s.v., 1992.

VAN HOORN G., *Choes and Anthesteria*, Leiden, 1951, p. 87, n. 211, fig.67 ; p. 96, n. 260, fig. 25 ; p. 126, n. 511, fig. 251 ; p. 127, n. 518, fig. 376(1).

19 A TERRACOTTA REPRESENTING A GROTESQUE NURSE AND HER BABY

TRFIG170

Greek, second half of the 4th century B.C. (ca. 350-300)

Terracotta

H: 9 cm

This statue was cast into a rosy beige clay covered with a white slip; traces of ochre, as well as pink and light blue paint are still visible on the woman's garment and mask. The stool, with the well rounded seat, is partially restored.

The old woman, entirely draped in a large coat she wears above the *chiton*, is seated on a stool; her face is covered with a large and pointed grotesque mask and her melancholic gaze directed toward the baby she holds in her naked arms. The child, whose head and a part of the swaddled body are visible, has a round and wide face that reminds one more of an adult male than a baby. He furthermore, wears a triangular *pilos* on his head.

During the late 5th and following century, different types of terracotta appeared in various regions of Greece, representing theatrical masks like the seated or standing slave, the old man or woman, the nurse with her baby, Heracles, the young veiled woman, etc. These masks are standardized and do not illustrate specific pieces. The large group of Attic figurines, now in New York, which is one of the most significant and rare direct testimonies of the Middle Comedy, certainly belongs to this series.

This particular example, whose motive is attested by a few parallels coming from Mainland Greece (Attica, Corinth?, see the Louvre and the Berlin examples), should probably be seen as the grotesque or satirical version of the theatrical old seated type nurse holding or breastfeeding her swaddled baby, known in Beotia too, and that appeared around the mid-fourth century. Another variant, one can also mention the figurines where the old woman stands upright on a small square base and the child wears, like here, a sort of conical hat.

PROVENANCE

Private Collection; acquired on the American Art Market, New York, 2006.

BIBLIOGRAPHY

BESQUE S., *Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre cuite grecs, étrusques et romains*, vol. III, Paris, 1972, pp. 36-37, pl. 44-45, n. D 201, 202, 204 (old nurse) and p. 55, pl. 64, n. D304 (grotesque nurse).

On Ancient theatre, see:

BIEBER M., *The History of the Greek and Roman Theatre*, Princeton NJ, 1961, pp. 45ff. (New York group).

19 GROUPE REPRÉSENTANT UNE NOURRICE GROTESQUE ET SON BÉBÉ

Art grec, deuxième moitié du IV^e s. av. J.-C. (env. 350-300)

Terre cuite

Ht: 9 cm

La statuette a été moulée dans une argile beige rosé recouverte d'un engobe blanc ; des restes de peinture ocre et peut-être aussi rose et bleu ciel sont conservés sur le vêtement et sur le masque de la femme. Le tabouret, au placet bien arrondi, est partiellement restauré. La vieille femme, entièrement drapée dans un grand manteau qu'elle porte au-dessus du chiton, est assise sur un tabouret ; son visage est recouvert d'un grand masque grotesque pointu au regard mélancolique, dirigé vers le bébé qu'elle tient dans ses bras nus. L'enfant, dont seules la tête et une partie du corps emmaillotté sont visibles, a un visage rond et large, qui rappelle plus un homme adulte qu'un bébé ; en outre sa tête est coiffée d'un *pilos* triangulaire.

A la fin du V^e siècle et pendant le siècle suivant sont apparus dans plusieurs régions de la Grèce différents types de terres cuites représentant des personnages théâtraux comme l'esclave assis ou debout, le vieil homme ou la vieille femme, la nurse avec son bébé, Héraclès, la jeune femme voilée, etc. Ces figures sont standardisées et n'illustrent pas une pièce théâtrale précise du répertoire antique : l'ample groupe de statuettes attiques conservées à New York, qui constitue un des plus importants et rares témoignages directs de la comédie moyenne, fait certainement partie de cette série.

L'exemplaire en examen, dont le motif est attesté par de rares parallèles provenant de Grèce continentale (Attique, Corinthe ? cf. les exemplaires du Louvre et de Berlin), doit probablement être interprété comme la version grotesque ou satyrique du type théâtral de la vieille nourrice assise tenant ou allaitant son bébé emmaillotté, existant aussi en Béotie et apparu vers le milieu du IV^e siècle ; comme autre variante, on peut également mentionner les figurines où la vieille femme se tient debout sur une petite base carrée et où l'enfant est coiffé, comme ici, d'une sorte de bonnet conique.

PROVENANCE

Collection particulière ; acquis sur le marché américain de l'art, New York, en 2006.

BIBLIOGRAPHIE

BESQUE S., *Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre cuite grecs, étrusques et romains*, vol. III, Paris, 1972, pp. 36-37, pl. 44-45, n. D 201, 202, 204 (vieille nourrice) et p. 55, pl. 64, n. D304 (nourrice grotesque).

Sur le théâtre antique v. :

BIEBER M., *The History of the Greek and Roman Theatre*, Princeton N.J., 1961, pp. 45 ss. (groupe de New York).

20 A STATUETTE OF A NUDE DANCER

Hellenistic Greek, 2nd century B.C.

Bronze

H: 8.3 cm

BRFIG426

The arms and lower legs of this solid bronze statuette are missing. The reddish brown surface of the bronze is covered in part with a green and black patina.

The bronze dancer is a fine example of the realism that Hellenistic art was capable of expressing. The bronze smith chose to represent an image from daily life very different from the grand mythological scenes or images of famous figures so characteristic of Greek art. The figure represents a street dancer, naked and of an astonishing thinness, suggesting that he might be suffering from a serious sickness or from the large deformity of his chest. He wears a pointed cap held in place by a metal circle which appears to be decorated with a diadem just above the forehead. An imposing necklace, fastened by a strap, adorns his neck.

In spite of the miniature scale of the statuette, the subject is treated technically and stylistically with a remarkable amount of precision with regard to anatomical details, pose, and in the rendering of movement. The dramatic and unnatural position of the figure probably results from the energetic movements of a dance. The figure appears to be focused on the rhythm of the dance and seems to be indifferent to his surroundings. The legs are bent and crossed, and it is likely that only the tips of his feet would have been in contact with the ground. The torso bends forward and the shoulders and head turn to the right. In the frenzy of the dance, his enormous phallus swings backward between his legs.

The large, smooth forehead and the features of the face seem to indicate that the figure is an older man.

The man has a hunchback and deformity of the chest, which is of a huge circumference. Perhaps he was a victim of rickets in his youth. On the subject of pathologies in ancient art, M.D. Grmek and D. Gourevitch have noted that their frequency in the Hellenistic minor arts is well above average compared to the number of people who were actually afflicted with such deformities. These authors explain this phenomenon through the apotropaic significance and good luck associated with sufferers of such handicaps.

Typologically, this piece belongs to a group of bronze figurines that are homogeneous although their artistic quality may vary. They are generally dated to the Hellenistic period and often attributed to the Alexandrian school.

PROVENANCE

Ex-Austrian Private Collection, acquired in 1992; acquired on the German Art Market in 2007.

BIBLIOGRAPHY

REEDER E. D. (ed.), *Hellenistic Art in the Walters Art Gallery*, Baltimore, 1988, pp. 141-143, nn. 56-57.

SNOWDEN JR. F. M., *Iconographical Evidence on the Black Populations in Greco-Roman Antiquity* in VERCOUTTER J., *The Image of the Black in Western Art, Vol. 1: From the Pharaohs to the Fall of the Roman Empire*, Cambridge (Massachusetts) - London, 1991, fig. 297-298.

On chest and spine deformities:

GRMEK M. D. - GOUREVITCH D., *Les maladies dans l'art antique*, Paris, 1998, pp. 199-219.

La statuette, en bronze massif, manque des bras et de la partie inférieure de jambes. La surface du bronze, de couleur brun-rouge, est partiellement recouverte d'une patine verte ou noire.

Cette pièce est un très bel exemple d'art réaliste hellénistique : du point de vue thématique, le bronzier a choisi de représenter une image de la vie quotidienne très différente des grands épisodes mythologiques ou des images de personnages célèbres auxquels nous sommes habitués l'art grec : il s'agit d'un danseur de rue, entièrement nu et d'une maigreur si impressionnante qu'on l'imagine certainement atteint d'une grave maladie ou d'une importante malformation de la cage thoracique. Il porte uniquement un bonnet pointu retenu par un cercle métallique qui semble pourvu d'un diadème juste au-dessus du front ; un imposant collier, retenu par une lanière, orne son décolleté.

Techniquement et stylistiquement, malgré la taille miniature de la statuette, le sujet est traité avec une rigueur et une précision remarquables, dans l'observation et dans le rendu des mouvements et des détails anatomiques : la position de cette figure, très hardie et apparemment incompatible avec ses déformations, s'explique probablement par les mouvements rapides et cadencés d'une danse. Il est tellement concentré sur le rythme de ses mouvements et de ses sauts qu'il paraît insensible à ce qui l'entoure : les jambes sont pliées et croisées et probablement il ne touchait le sol que sur la pointe des pieds ; le torse est fortement incliné vers l'avant, les épaules et la tête sont tournées vers la droite ; dans la frénésie de la danse, ses énormes parties génitales sont coincées entre les jambes.

L'âge de cette figure est difficile à estimer, mais le front largement dégarni et les traits du visage semblent indiquer que l'homme est plutôt âgé. L'homme est bossu et présente une grave malformation à la poitrine, qui a un pourtour énorme : peut-être dans sa jeunesse a-t-il été victime de rachitisme. À propos de la présence de ces pathologies dans l'iconographie antique, M.D. Grmek et D. Gourevitch notent justement que leur fréquence dans les arts mineurs hellénistiques est bien supérieure à la moyenne des personnes réellement touchées par de telles malformations. Les deux auteurs expliquent ce phénomène par la signification apotropaïque et de porte-bonheur qui était attribuée aux porteurs d'un tel handicap.

Typologiquement la pièce illustrée appartient à un groupe de figurines en bronze très homogènes mais de qualité artistique variable, qui sont généralement datées de l'époque hellénistique et souvent attribuées à l'école alexandrine.

PROVENANCE

Ancienne collection particulière autrichienne, acquis en 1992 ; acquis sur le marché allemand de l'art en 2007.

BIBLIOGRAPHIE

REEDER E.D. (éd.), *Hellenistic Art in the Walters Art Gallery*, Baltimore, 1988, pp. 141-143, nn. 56-57.

SNOWDEN Jr. F.M., *Iconographical Evidence on the Black Populations in Greco-Roman Antiquity* in VERCOUTTER J., *The Image of the Black in Western Art*, Vol. 1 : *From the Pharaohs to the Fall of the Roman Empire*, Cambridge (Massachusetts) – Londres, 1991, fig. 297-298.

Sur les anomalies du thorax et de la colonne vertébrale :

GRMEK M.D. – GOUREVITCH D., *Les maladies dans l'art antique*, Paris, 1998, pp. 199-219.

21 A RED-FIGURE RHYTON IN THE SHAPE OF A GRIFFIN HEAD

RDFRHY002

Italiote (Apulia), ca. 340-320 B.C.

Ceramic

H: 20 cm

The work is virtually intact: only a few fragments have been reassembled, while the lip is partially chipped. Even the paint has mostly kept its original shiny appearance. The beige terracotta is covered with a red ochre (*miltos*) that imitates the color of Attic pottery. The white and golden yellow highlights are visible in the rendering of many details (the lyre, the headband, the fruits, etc.). The protome of the monster was molded, while the cylindrical neck of the container was made on a potter's wheel.

Rather than the quality of the image which was painted in the red figure technique on the neck, it is the excellent plasticity of the griffin's head that makes this rhyton a remarkable work. One can appreciate the perfect proportions of the bird's head (the griffin is a hybrid creature with the body of a lion and the head of an eagle), the beautiful modeling of the skull and the realism of the hooked beak, the anatomy of which is precisely indicated through several incisions which are visible between the nostrils. A top-knot crowns its head, while the ears are long and pointed. In Classical mythology, this beast is connected with two very important deities, Apollo and especially Dionysos, the god of wine and vine.

The *rhyton* originally repeated the form of a bovid horn, pierced at its extremity with a small hole - easy to cover with a finger - which allowed the pouring of the liquid as from a small tap, in limited and precise quantities. In the Greek world, terracotta *rhyta* were often modeled in the shape of animals heads (felids, equids, ovids, caprids, canids, etc.), or of human or mythological figures (Africans, Herakles, satyrs), while the griffins and the *ketoi* (sea creatures) were mostly found among the monsters. These vessels which, as evidenced by our example, may achieve the highest artistic quality, sometimes lack an opening at the end of the protome (there is none here; in other cases, it was pierced in one of the nostrils rather than in the mouth), but they nevertheless served as drinking vessels and, mainly, as ritual vases. In Southern Italy, their association with the cults of Dionysos quickly turned them into funerary urns.

The examples shaped like griffins form a rather small corpus and were mostly spread in Magna Graecia (Apulia). Following the classification proposed by H. Hoffman, this piece belongs to the first group of *rhyta* with a griffin's protome (the *early Group*), because of its horizontal and straight shape, and of the powerful modeling of the head.

Stylistically, the young male figure painted on the neck is characterized by finely represented features, despite his somewhat chubby shape and attitude. The subject is well attested in the iconographic repertoire of contemporary Italiote ceramics. The figure, whose identity remains unknown but who could be the deceased, is seated in a contemplative posture and turns backwards, surrounded by two large palmettes, he holds a lyre which he plays with a plectrum.

Like for many *rhyta* and other small-sized vessels, the style of this scene can be related to the works of workshops as famous as those of the Patera Painter, the Ganymede Painter, the Cleveland or the Baltimore Painter, even if it cannot be clearly attributed to a specific personality. These workshops were active during the last decades of the 4th century in Apulia (Taranto).

PROVENANCE

Ex-European private collection.

BIBLIOGRAPHY

HOFFMAN H., *Rhyta and Kantharoi in Greek Ritual, in Greek Vases in the J. Paul Getty Museum 4*, Malibu, 1989, pp. 131-166.

HOFFMANN H., *Tarentine Rhyta*, Mainz/Rhine, 1966, pp. 70-80, pl. 44-47 and 56.

For the attribution, see:

TRENDALL A. D. - CAMBITOGLU A., *The Red-figured Vases of Apulia*, Oxford, 1982, pp. 818ff, pp. 852 (small-sized vessels related to the works of the Patera and the Ganymede Painters).

21 RHYTON À FIGURES ROUGES À TÊTE DE GRIFFON

*Art italote (Apulie), vers 340-320 av. J.-C.**Céramique**Ht: 20 cm*

La pièce est pratiquement intacte : seuls quelques fragments ont été recollés tandis que la lèvre est partiellement ébréchée. Même la peinture n'est que peu écaillée et conserve en bonne partie son aspect brillant. La terre cuite beige est recouverte d'un jus rouge (*mitos*) qui imite la couleur des céramiques attiques. Les rehauts blanc et jaune doré apparaissent dans le rendu de nombreux détails (lyre, bandeau, fruits, etc.). Le protomé du monstre a été moulé, tandis que le col cylindrique du récipient a été fait au tour.

Plus que la qualité de l'image peinte à figures rouges sur le col, c'est l'excellente plasticité de la tête du griffon qui fait de ce *rhyton* une pièce remarquable : on peut apprécier les proportions parfaites de la tête d'oiseau de proie (le griffon est un hybride à corps de lion et tête d'aigle), l'excellent modelage du crâne ainsi que le réalisme du bec crochu, dont l'anatomie est davantage précisée grâce à quelques incisions visibles entre les narines. Une crête se dresse au sommet de la tête tandis que les oreilles sont longues et pointues. Dans la mythologie classique, ce monstre est lié à deux divinités très importantes comme Apollon et surtout Dionysos, le maître du vin et de la vigne.

À l'origine le *rhyton* reproduisait la forme d'une corne de bovidé : à l'extrémité, cette corne était percée d'un petit trou – facile à boucher simplement à l'aide d'un doigt – qui permettait au liquide de couler comme d'une petite fontaine et surtout de mesurer avec précision la quantité de liquide à verser. Dans le monde grec, les *rhyta* en terre cuite sont souvent modelés en forme de tête d'animal (félins, équidés, ovidés, caprinés, canidés, etc.) ou de figures humaines ou mythologiques (noirs, Héraclès, satyres) tandis que parmi les monstres on compte surtout les griffons et les *ketoï* (monstres marins) : ces récipients, qui, comme le prouve l'exemplaire illustré, peuvent atteindre une très bonne qualité artistique, manquent parfois de l'ouverture sur l'extrémité du protomé (ici elle est absente, dans d'autres cas elle est percée dans une narine plutôt que dans la bouche) mais étaient néanmoins utilisés comme vaisselle à boire et surtout comme vases rituels. En Italie du sud, leur connexion avec les cultes de Dionysos les transforme rapidement en vases funéraires.

Les exemplaires en forme de griffons forment un groupe assez peu nombreux et sont répandus surtout en Grande-Grèce (Apulie). Selon le classement proposé par H. Hoffman, cette pièce appartient au premier groupe de *rhyta* à protomé de griffon (*early Group*), à cause de sa forme horizontale et droite et du modelage puissant de la tête.

Stylistiquement la figure de jeune homme peinte sur le col est caractérisée par des traits finement reproduits, malgré ses formes un peu potelées et son attitude maniérée. Le sujet est bien attesté dans le répertoire iconographique de la céramique italote contemporaine : le personnage, dont l'identité n'est pas connue mais qui pourrait être le défunt, est assis dans une attitude contemplative et se tourne vers l'arrière ; entouré de deux grandes palmettes, il tient une lyre qu'il joue en s'aidant d'un plectre.

Comme pour un grand nombre de *rhyta* et d'autres vases de petites dimensions, le style de cette scène peut être comparé aux œuvres d'ateliers aussi célèbres que ceux du peintre de la patère, de Ganymède, de Cleveland ou de Baltimore, même s'il n'est pas aisé de l'attribuer à une personnalité précise. Ces ateliers étaient actifs dans les dernières décennies du IV^e siècle en Apulie (Tarente).

PROVENANCE

Ancienne collection particulière européenne.

BIBLIOGRAPHIE

HOFFMAN H., *Rhyta and Kantharoi in Greek Ritual*, dans *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum* 4, Malibu, 1989, pp. 131-166.HOFFMAN H., *Tarentine Rhyta*, Mayence/Rhin, 1966, pp. 70-80, pl. 44-47 et 56.

Pour l'attribution, v. :

TRENDALL A. D. – CAMBITOGLU A., *The Red-figured Vases of Apulia*, Oxford, 1982, pp. 818 ss, pp. 852 (vases de petites dimensions proches des œuvres des peintres de la patère et de Ganymède).

22 A NUDE MALE STATUETTE AND HORNS OF CONSECRATION

BRFIG217

Minoan, Late Minoan IIIC, ca. 1200-1000 B.C.

Bronze

H (statuette): 26 cm, D (horns of consecration): 14 x 15 cm

The group is composed of two elements found at the same time, a statuette of a nude male figure and a pair of horns of consecration. The figure is complete, except for the left forearm which is partially missing. The left leg, most likely broken during antiquity, has been repaired. The bronze surface is covered in a beautiful green patina and is in good condition, but shows defects due to the melting of the metal in places (formation of small holes caused by the presence of air bubbles). On the back, especially on the buttocks, the surface is partially damaged. The horns of consecration, which are stylized bull horns, are complete and in a good state of preservation.

Both objects were cast using the lost wax process, a technique which was widely spread in Crete and in the Hellenic world during the Middle and Late Bronze Age. The dark colored core of the statuette might not be made of bronze.

The statuette depicts a nude male figure having a youthful appearance. He stands upright in a strictly frontal position with knees slightly bent, while staring forward with his right arm raised and the left arm lifted at shoulder height and bent, but with the forearm directed toward the viewer. The clenched and pierced fist indicates that the figure was holding an object, likely a weapon. The pose recalls that of the "smiting god" of the Near Eastern cultures that is well-known in the Aegean islands, but the nudity of the young man excludes a thematic connection with this entity.

Two tenons preserved under the feet indicate that the piece was attached to a base.

The proportions of the figure are distinctive: the head is large compared to the body and the neck is thick, while the torso is thin and almost flat, and the legs are short and slightly muscular. The shapes are simple and closer to the Geometric artistic conceptions than to the canons of palatial Minoan art from the mid-second millennium B.C. The surfaces are rounded, with a reduced modeling and an anatomy that is barely suggested, one in which the knees, the rib cage, and the groin are the only clearly marked details.

The head and hair are more carefully rendered, even if stylized. The face is in the form of an elongated and flat oval, with almond-shaped eyes placed far apart and with the lids in relief. The lips are prominent and the opening of the mouth is indicated with an incised horizontal line. The nose is pointed and triangular, and the ears are two small bronze discs, the outline of which recalls the figure "8".

The hair, which is a major distinctive feature of this piece, is related to hair styles attested in Creto-Mycenaean art for children's hairstyles, and is found illustrated on frescoes, vases with stone reliefs, and other bronze statuettes. Long locks furrow the skull, the outer part of which appears to be close-cropped, and terminate on the forehead and neck in three flat curls in the shape of volutes arranged in a triangle. This hairstyle was worn by adolescents during initiatory rites of passage which preceded their entry into the adult world.

No precise parallel is known for this remarkable statuette, which is unique in the context of Minoan sculpture, not only for its form, but also because of its size which makes this object one of the largest scale statuettes known to us. Both the style and proportions of this bronze enable us to date it to the late Bronze Age or the early Iron Age.

The double horns are composed of three elements. The central "U"-shaped body is completed in the middle by a stalk consisting of ten stacked cup-shapes which were in turn probably surmounted by an object that is now missing; at the top of the horns are two birds with spread wings.

It is widely accepted in Creto-Mycenaean religion that the horns of consecration were among the most significant objects indicating the presence of an altar or, more usually, a sacred site, like a shrine, temple, or sanctuary. The association of this object within the religious sphere is reinforced by the interpretation of the other details. In the iconography of Minoan cult scenes, it is generally believed that birds are the manifestation of the epiphany of the deity. The meaning of the stalk remains enigmatic. Its shape recalls that of some portable altars discovered in Crete, but it might also be a tree trunk since plant elements in the middle of horns of consecration are often observed. The stalk may also be, as described, a stack of ritual cups. A definitive interpretation for this group remains elusive, but comparison with Creto-Mycenaean iconography allows us to relate the statuette and the horns within a religious context. The relative frequency of bronze figurines representing young adolescents that were dedicated as ex-votos in Minoan sanctuaries strengthens this link.

22 STATUETTE DE JEUNE HOMME ET CORNES DE CONSÉCRATION

Art minoen, Minoen Récent IIIC, env. 1200-1000 av. J.-C.

Bronze

Ht (Statuette): 26 cm, Dim (Cornes de consécration): 14 x 15 cm

L'ensemble se compose actuellement de deux éléments (mis au jour en même temps) : une statuette et une paire de cornes de consécration. La figure est complète à l'exception de l'avant-bras gauche qui est partiellement perdu. La jambe gauche, cassée probablement dans l'Antiquité, a été soudée. La surface du métal, recouverte d'une belle patine verte, est globalement en bon état, mais présente par endroits des défauts dus à la fusion du métal (formation de petits trous causés par la présence de bulles d'air) : à l'arrière, surtout au niveau des fesses, la surface est partiellement abîmée. Les cornes de consécration, qui sont des cornes de taureau stylisés, sont complètes et en bon état. Les deux pièces ont été fondues selon la technique de la cire perdue, qui était largement utilisée en Crète et dans le monde hellénique pendant l'âge du Bronze Moyen et Récent. Le cœur de la statuette, de couleur foncée, pourrait ne pas être en bronze.

A) La statuette représente une figure masculine nue aux formes et à l'aspect très juvéniles : il est debout dans une position strictement frontale, avec les genoux légèrement fléchis. Il regarde vers l'avant, le bras droit levé (le poing fermé et percé indique que le personnage tenait un objet, peut-être une arme) et le gauche soulevé jusqu'à la hauteur de l'épaule et plié, mais avec l'avant-bras certainement dirigé vers le spectateur. Iconographiquement, cette attitude n'est pas sans rappeler celle du « dieu de l'orage » des cultures proche-orientales (*smiting-god* en anglais) et bien connu dans les îles égéennes, mais la nudité du jeune homme illustré ici exclut tout rapprochement thématique avec cette entité.

Deux tenons conservés sous les pieds indiquent que la pièce était fixée à un socle.

Les proportions de la figure sont très particulières : la tête est beaucoup trop grande par rapport au corps et le cou trop puissant, tandis que le torse est mince et presque plat, et les jambes sont trop courtes et peu musclées. Les formes sont simples et désormais plus proches des conceptions artistiques géométriques que des canons de l'art minoen palatial du milieu du II^e millénaire : les surfaces sont simplement arrondies avec un modelage réduit et une anatomie superficielle à peine suggérée où les genoux, la ligne des côtes et l'aîne sont les seules détails clairement indiqués.

La tête et la chevelure sont rendus avec plus de précisions, même si la stylisation en est un des caractères principaux : le visage est ovale, allongé et plat, avec les yeux éloignés et en forme d'amande, les paupières en relief, les lèvres légèrement bombées et la bouche incisée horizontalement, le nez pointu et triangulaire. Les oreilles sont deux pastilles de bronze, dont le contour rappelle le chiffre « 8 », soudées à l'arrière des yeux.

La chevelure, qui est un des traits les plus caractéristiques de cette pièce, reprend une mode attestée dans le monde créto-mycénien pour les images d'enfant (fresques, vase à reliefs en pierre, statuettes en bronze) : des longues mèches sillonnent le crâne (dont la partie externe semble rasée) et se terminent sur le front ainsi que sur la nuque par trois boucles plates en forme de volute disposées en triangle. Selon des études, cette coiffure était portée par les adolescents lors de certains rites initiatiques de passage qui préfiguraient leur entrée dans le monde des adultes.

Aucun parallèle précis ne peut être proposé pour cette remarquable statuette qui est donc relativement isolée dans le contexte de l'art plastique minoen, non seulement pour des raisons stylistiques mais aussi à cause de sa taille qui, dépassant de beaucoup les 20 cm de hauteur, en fait une pièce nettement au-dessus du lot. Néanmoins, le style et les proportions permettent de la dater de la fin de l'âge du Bronze ou du début de l'âge du Fer, à une époque proche de la fin du II^e millénaire avant notre ère.

B) Les doubles cornes sont composées de trois éléments : le corps central en forme de « U » est complété au milieu par une tige constituée d'une dizaine de « coupelles » superposées qui étaient probablement à leur tour surmontées par un objet inconnu (aujourd'hui perdu) ; au sommet des cornes se trouvent deux oiseaux aux ailes écartées.

Il est aujourd'hui largement admis que dans la religion créto-mycénienne, les cornes de consécration sont (avec la double-axe) le plus important motif indiquant la présence d'un autel ou plus en général d'un endroit sacré (sanctuaire, temple, etc.). Le rapport avec le religieux de cet objet est par ailleurs renforcé par l'interprétation des autres détails : a) dans l'iconographie des scènes culturelles minoennes, on croit généralement que les oiseaux sont le témoignage de l'épiphanie (apparition) de la divinité ; b) la signification de la tige est plus énigmatique : sa forme rappelle celle de certains autels portatifs découverts en Crète, mais il pourrait aussi s'agir d'un tronc d'arbre (dans l'iconographie des éléments végétaux poussent souvent au centre des cornes de consécration) ou même d'une pile de coupes rituelles.

L'interprétation définitive de cet ensemble nous échappe encore, mais la comparaison avec l'iconographie créto-mycénienne permet néanmoins de mettre en étroite relation la statuette et les cornes avec la sphère religieuse : une certaine fréquence des figurines en bronze de jeunes adolescents offertes comme ex-voto dans les sanctuaires minoens ne fait qu'affermir ce lien.

PROVENANCE

Ex-German Collection, 1960's; ex-European collection; acquired in 1999.

BIBLIOGRAPHY

For bronze figurines:

BOARDMAN J., *The Cretan Collection in Oxford: The Dictaeon Cave and Iron Age Crete*, Oxford, 1961.

NAUMANN U., *Subminoische und protogeometrische Bronzeplastik auf Kreta* (AMBeih. 6), Munich, 1976.

VERLINDEN C., *Les statuettes anthropomorphes crétoises en bronze et en plomb du IIIe mill. av. J.-C. au VIIe s. av. J.-C.*, Leuven, 1984.

For the horns of consecration:

BANTI L., in *Annuario della Scuola Archeologica Italiana*, n.s. 3-5, 1941-43, pp. 58ff.

GESELL G.C., *Town, Palace and House Cult in Minoan Crete* (SIMA 67), Göteborg, 1985, pp. 189ff.

HÄGG R. (ed.), *Sanctuaries and Cults in the Aegean Bronze Age, Proceedings of the First International Symposium at the Swedish Institute in Athens*, Göteborg, May 12-13, 1980, 1981.

MARINATOS N., *Minoan Religion: Ritual, Image and Symbol*, 1993 (p. 155-56: on the role of birds).

RUTKOWSKY B., *The Cult Places of the Aegean*, 1986.

RUTKOWSKY B., *Frühgriechische Kultdarstellungen* (AMBeih. 8), Munich, 1981, (pp. 75ff).

PROVENANCE

Ancienne collection particulière allemande des années 1960 ; ancienne collection particulière européenne ; acquis en 1999.

BIBLIOGRAPHIE

Sur les figurines en bronze :

BOARDMAN J., *The Cretan Collection in Oxford: The Dictaeon Cave and Iron Age Crete*, Oxford, 1961.

NAUMANN U., *Subminoische und protogeometrische Bronzeplastik auf Kreta (AMBeih. 6)*, Munich, 1976.

VERLINDEN C., *Les statuettes anthropomorphes crétoises en bronze et en plomb du III^e mill. au VII^e s. av. J.-C.*, Louvain, 1984.

Sur les cornes de consécration :

BANTI L., dans *Annuario della Scuola Archeologica Italiana*, n.s. 3-5, 1941-43, pp. 58 ss

GESELL G.C., *Town, Palace and House Cult in Minoan Crete (SIMA 67)*, Göteborg, 1985, pp. 189 ss.

HÄGG R. (éd.), *Sanctuaries and Cults in the Aegean Bronze Age dans Proceedings of the First International Symposium at the Swedish Institute in Athens*, Göteborg, 1981.

MARINATOS N., *Minoan Religion: Ritual, Image and Symbol*, Athènes, 1993 (pp. 155-156 sur le rôle des oiseaux).

RUTKOWSKY B., *The Cult Places of the Aegean*, Varsovie, 1986.

RUTKOWSKY B., *Frühgriechische Kultdarstellungen (AMBeih. 8)*, Munich, 1981, (pp. 75 ss).

23 SMALL DISH WITH FIGURAL TONDO (EROS GRAPPLING WITH A SEA MONSTER)

SLPHI041

Late Roman or Byzantine Art, end of the 3rd-4th century A.D.

Silver

D: 13.6 cm

This vessel is complete and in an outstanding state of preservation. There a slight dent which prevents the dish from balancing evenly, and despite some wear of the surface (especially on the medallion), the decorative motifs are clear and well preserved. The dish was modeled from a single piece of fairly thick silver through casting: the finishing touches are cold worked (hammering, engraving, etc.)

The shape is very simple: the body is slightly rounded, without a base. The rim is flaring, decorated with two filets to mark the lip.

The range of decoration on this dish is varied and rich. On the interior, the principle motif is a peculiar one, a small nude Eros, recognizable by his wings, battling a monster with the body of a sea serpent, the legs of a lion (or a wolf?), a long sinuous neck and the head of a eagle. The boy, who straddles the beast, lifts his right arm, wielding a trident, while he tries to hold onto the animal's neck with his left hand. The scene is surrounded by two friezes of geometric motifs, and the rest of the cup is decorated by a series of eight carefully incised acanthus bushes, placed at regular intervals.

A scene from the Nile – images of animal and human activities on the river's edge – decorate the vessel's exterior. There is an old man in a small boat, neatly incised but somewhat stylized, different species of birds (ibis, ducks, etc.) and a half bird-half snake hybrid. These figures are separated by vegetation such as roses, papyrus plants and other leafy plants. So-called "nilotic" scenes are indisputably one of the leitmotifs of ancient art, appearing throughout the millennia, from the time they first appeared during the Egyptian Old Kingdom and continued throughout the Late Antique period (in Coptic and Byzantine art): these scenes are replicated throughout Mediterranean and Mesopotamian art.

The subject of the tondo, is extremely rare: Eros as a fisherman armed with a trident (Poseidon/Neptune's customary weapon) appear on a number of Roman mosaics and often on minor arts, such as gems. But it is far less common to find images of Eros grappling with sea monsters.

The best parallel for this piece is in the British Museum. The stylistic, typological and thematic similarities are such that it seems possible not only that these pieces were made in the same workshop, but that they belonged to the same set of dinnerware. The example in the British Museum was found in Asia Minor.

PROVENANCE

Ex-private English Collection, Southampton, end of the 19th century.

BIBLIOGRAPHY

WALTERS H.B., *Silver Plate (Greek, Etruscan and Roman) in the British Museum*, London, 1921, pp. 20-21, n. 77, pl. 8.

On Eros as Fisherman :

Lexicon iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), vol. III, Zurich-Düsseldorf, 1986, c.f. *Eros/Amor, Cupido*, p. 1007, n. 441-442.

SENA CHIESA G., *Gemme del Museo nazionale di Aquileia*, Aquileia, 1966, p. 175, n. 335, pl. 17.

Other cups from the 4th century with Eros in the tondo:

Il tesoro nascosto, Le argenterie imperiali di Kaiseraugst, Rome, 1987, pp. 144-153, n. 62 (Eroses as fishermen).

Costantino il Grande, La civiltà antica al bivio tra occidente e oriente, Milan, 2005, pp. 278-279, n. 118 (dancing Eros).

23 COUPELLE AVEC TONDO FIGURÉ (EROS CONTRE UN MONSTRE MARIN)

*Art tardo-romain ou byzantin, fin du III^e-IV^e s. apr. J.-C.**Argent**D : 13.6 cm*

La coupe est entière et dans un excellent état de conservation, mais elle a subi un coup qui a provoqué une légère déformation et l'empêche d'avoir un équilibre stable. Malgré une certaine usure de la surface (cf. surtout le médaillon), le décor est clair et entièrement lisible. Elle est constituée d'une seule plaque d'argent, assez épaisse, qui a probablement été moulée et tournée ; les finitions sont faites à froid (martelage, incisions, gravures).

La forme est très simple : le corps est à peine bombé, sans base, le bord est évasé et orné de deux filets pour marquer l'emplacement de la lèvre.

Le répertoire de la décoration est varié et riche. A l'intérieur, le motif principal (tondo réalisé au repoussé depuis l'extérieur de la coupe) reproduit un sujet très particulier : un petit éros nu, reconnaissable à ses ailes collées sur les épaules, combat contre un monstre au corps de serpent marin, aux pattes antérieures de lion (ou de loup ?), au long cou sinueux et à la tête d'aigle ; le garçonnet, qui chevauche l'être hybride, lève le bras droit armé d'un trident tout en essayant, de l'autre main, de retenir son antagoniste par le cou. La scène est délimitée par deux frises de motifs géométriques, tandis que le reste du champ de la coupelle est orné d'une suite de huit buissons d'acanthé, disposés régulièrement et très légèrement incisés.

Une scène de type nilotique – images représentant des scènes de vie animalière et de différentes activités humaines se déroulant aux abords d'un fleuve – fait le tour de la face extérieure du récipient : on y voit, incisés d'un trait précis et net mais plutôt stylisé, un homme âgé sur sa barque, différentes espèces d'oiseau (ibis, canards, etc.) et un monstre à moitié oiseau et à moitié serpent (corps). Toutes ces figures sont séparées par des motifs végétaux tels des rosas, des papyrus et d'autres tiges feuillues. Les scènes nilotiques sont indiscutablement un des leitmotifs de l'art antique, doté d'une tradition plurimillénaire, puisqu'elles sont apparues pendant l'Ancien Empire égyptien et ont vécu jusqu'à l'Antiquité tardive (art copte et byzantin) : elles ont été imitées à maintes reprises dans l'art méditerranéen et mésopotamien. Le sujet du tondo est en revanche bien plus rare : Eros en pêcheur avec le trident (l'arme de Poséidon/Neptune) apparaît sur quelques mosaïques romaines et surtout sur des objets d'art mineur, comme les gemmes. Encore moins fréquemment se trouvent les images d'Eros s'attaquant à des monstres marins !

Le British Museum conserve dans ses collections le meilleur parallèle pour cette coupelle : les similitudes stylistiques, typologiques et thématiques entre les deux pièces sont telles qu'on peut se demander non seulement si elles ne sortent pas du même atelier, mais également si elles n'appartenaient pas au même ensemble de vaisselle de table. L'exemplaire du British Museum provient d'Asie Mineure.

PROVENANCE

Ancienne collection particulière anglaise, Southampton, fin du XIX^e siècle.

BIBLIOGRAPHIE

WALTERS H.B., *Silver Plates (Greek, Etruscan and Roman) in the British Museum*, Londres, 1921, pp. 20-21, n. 77, pl. 8.

Sur Eros pêcheur :

Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), vol. III, Zurich-Dusseldorf, 1986, s.v. *Eros/Amor*, Cupido, p. 1007, n. 441-442.

SENA CHIESA G., *Gemme del Museo nazionale di Aquileia*, Aquileia, 1966, p. 175, n. 335, pl. 17.

D'autres coupes du IV^e siècle avec Eros dans le médaillon :

Il tesoro nascosto, Le argenterie imperiali di Kaiseraugst, Roma, 1987, pp. 144-153, n. 62 (érotés pêcheurs).

Costantino il Grande, La civiltà antica al bivio tra occidente e oriente, Milan, 2005, pp. 278-279, n. 118 (Eros dansant).

24 HERM WITH HEADS OF TWO ELDERLY SATYRS

MAHD243

Roman art, 1st-2nd century A.D.

Marble

H: 20 cm

The two heads, attached to one another at the rear – from the tops of their heads down to the neck – are hewn from a block of fine grained white marble. The break is below the beard, all of which is preserved as is some of the neck. Despite a number of cracks (at the mouth and left cheek of one of the two heads), the surface is very well preserved.

The subject represented by the two heads of this herm is a familiar one: it is an elderly satyr (a silenus), his forehead, cheeks and nose marked with wrinkles, with a thick, curly beard. He is identifiable as a satyr thanks to his pointed, equine ears and the garden of leaves and flowers which encircles his head. Behind this crown, the surface of his head is smooth and flat, without any indication of hair, as if the satyr were bald.

Although there are many similarities between the two faces of the herm, the sculptor differentiated the two figures in a number of details. In a frontal view, head A (with the crack) is characterized by slightly more turbulent features, by his protruding beard and the deeply drilled curls. His eyebrows are less arched and his expression is, therefore, a bit softer. The plastic work of head A is less detailed, than side (B), which is better modeled (his wrinkled forehead, cheeks, superciliary arches) and his expression is more ferocious. Their profiles highlight these differences: head B is generally more penetrating than his antagonist, head A.

Although already widespread in the Hellenistic world, double herms with Dionysiac subjects were especially frequent at the beginning of the imperial period. Many combinations, including the god of wine himself, a young satyr or a silenus, sometimes with other figures are well attested.

Works similar to the typology and chronology of our piece were found at Pompeii, in the house of the Vettii, where they were mounted on columns about 170 cm in height, which decorated the villa's gardens.

PROVENANCE

Ex-collection Elie Borowski, Bâle, Switzerland; ex-collection Dr. C. Best, Toronto, Canada, acquired in 1971.

BIBLIOGRAPHY

On Herms:

Pompeji wiederentdeckt, Rome, 1994, pp. 260-261, n. 181-182.

WREDE H., *Die antike Herme*, Mainz/Rhine, 1985, pp. 29-30, 52-54.

24 HERMÈS À DEUX TÊTES DE SATYRES ÂGÉS

*Art romain, I^{er} – II^e s. apr. J.-C.**Marbre**Ht: 20 cm*

Les deux têtes, qui sont soudées sur toute leur partie postérieure, du haut du crâne jusqu'au cou, sont taillées dans un bloc de marbre blanc à grain fin. La cassure se situe sous la ligne de la barbe, qui est entièrement conservée de même qu'une petite portion du cou. Malgré quelques fissures (surtout au niveau de la bouche et de la joue gauche de l'une des deux têtes) et des ébréchures, la surface est très bien conservée.

Le sujet représenté par les deux têtes de cet Hermès est le même : il s'agit d'un satyre âgé (un silène) au visage marqué par des rides sur le front, sur le nez et sur les joues, et pourvu d'une barbe drue et bouclée. Il est reconnaissable grâce aux oreilles chevalines pointues et à la guirlande de feuilles et de fleurs qui entoure sa tête. Derrière la couronne, la surface du crâne est lisse et plate, sans aucune indication de la chevelure ou des mèches, comme si les deux silènes étaient chauves.

Malgré les nombreuses similitudes et les symétries évidentes entre les deux faces de l'Hermès, le sculpteur a tenu à bien différencier les deux personnages, qui se distinguent par plusieurs détails. Dans la vue de face, la tête A (avec la fissure) est caractérisée par un contour un peu plus mouvementé, avec la barbe plus bombée et les boucles profondément creusées au foret. Ses sourcils sont moins plissés et son expression est donc un peu plus douce, mais le travail plastique est moins détaillé ; l'autre tête (B), est en revanche mieux modelée (front ridé, pommettes, arcades sourcilières) et son expression est plus farouche. Les profils confirment cette sensation : la tête B est globalement plus profonde que son antagoniste A.

Bien que répandus déjà dans le monde hellénistique, les doubles Hermès à caractère dionysiaque sont fréquents surtout à partir du début de l'époque impériale. Plusieurs combinaisons entre le dieu du vin lui-même, un jeune satyre ou un silène, avec parfois d'autres figures, sont attestées.

Des œuvres similaires typologiquement et chronologiquement ont été trouvées à Pompéi, dans la villa des Vettii, où elles étaient montées sur des colonnettes hautes d'environ 170 cm, qui ornaient les jardins de la villa.

PROVENANCE

Ancienne collection E. Borowski, Bâle, Suisse ; ancienne collection du Dr C. Best, Toronto, Canada, acquis en 1971.

BIBLIOGRAPHIE

Sur les Hermès :

Pompeji wiederentdeckt, Rome, 1994, pp. 260-261, n. 181-182.

WREDE H., *Die antike Herme*, Mayence/Rhin, 1985, pp. 29-30, 52-54.

25 A STATUETTE OF THE GOD NEFERTEM

BRFIG421

Egyptian; Late Period, 26th-30th Dynasty (ca. 7th-4th century B.C.)

Bronze, silver and copper

H: 23 cm

This solid bronze statuette is complete; the surface is partially covered with a bluish green patina (loincloth, back, arms) and shows traces of corrosion that are more visible on the lower legs. The eyes are inlaid with silver, while a copper fillet highlights the drawing of the eyebrows and of the beard. The petals of the lotus, which appear hollow on the outside, were probably completed with polychromatic inlays (enamel, semi-precious stone, etc.). A suspension ring is soldered to the back of the head, atop the skull. Due to its size, this statuette may be considered as an offering to a shrine which was suspended from a pillar or from another type of support, rather than worn as an amulet or as a necklace element.

The figure shows remarkable artistic skills despite minor superficial wear. It represents a young man standing in the strictly frontal position that is typical of Egyptian statues. The left leg is a bit forward, the left arm hangs along the body, while the right arm is bent and holds a harpe, the end of which rests on the shoulder. Its handle and blade are richly adorned with fading incised decorations, which have unfortunately faded in parts. The young man, whose divine status is emphasized by the false beard and the frontal uraeus, wears a tripartite wig and is dressed in a finely pleated kilt. The shapes of his body are elegant and well proportioned with the long limbs and the thin torso; the face is ovoid in shape with idealized and precisely rendered features.

The open crown of a large lotus flower is placed on his head, completed by a long ostrich feather (vertical, in the center of the flower) and flanked by two counterweights of menat necklaces.

This vegetal decoration is the key element enabling us to identify the statuette as Nefertem, the Memphite deity, son of the creator god Ptah and of the lioness goddess Sekhmet, with whom he formed a divine triad, mostly from the New Kingdom onward. A god closely associated with the lotus flower which was widely used in Egyptian perfume industry, Nefertem was revered as the Lord of perfumes. He is also connected with the sun god Ra, since the lotus rises in the morning as does the sun. The relationship of Nefertem with the great goddess Hathor, in turn, is evidenced by the constant presence of the counterweights of the menat necklaces in his iconography.

Although mentioned from the Old Kingdom in written sources, Nefertem appears only much later in Egyptian iconography, from the Third Intermediate Period. That is to say towards the early 1st millennium B.C., when he is mostly used as a subject on amulets. Votive statuettes representing him are well documented, especially during the Late Period, but their number is largely smaller than that of the images depicting other deities such as Osiris, Isis, Harpocrates, etc.

PROVENANCE

Ex-Captain E.G. Spencer-Churchill (1876-1964) Collection, Northwick Park, Massachusetts, USA; acquired in Cairo in 1910; Christie's, London, 21th November 1965, lot 426; private Collection; Bonham's, London, 26th April 2001, lot 175.

BIBLIOGRAPHY

DARESSY G., *Statues de divinités*, tome 1 (CGC 21), Cairo, 1906, pp. 28ff, pl. 7.

Offrandes aux dieux d'Égypte, Martigny, 2008, pp. 143-146.

Reflets du divin, Antiquités pharaoniques et classiques d'une collection privée, Geneva, 2001, p. 40, n. 25.

25 STATUETTE REPRÉSENTANT LE DIEU NEFERTOUM

Art égyptien ; Basse Epoque, XXVI^e-XXX^e dyn. (env. VII^e-IV^e s. av. J.-C.)

Bronze, argent et cuivre

Ht: 23 cm

La statuette, fondue et en bronze massif, est complète ; la surface est par endroits recouverte d'une patine vert-bleu (pagne, dos, bras) et montre des traces de corrosion, plus évidentes dans la partie inférieure des jambes). Les yeux sont incrustés en argent tandis qu'un filet en cuivre souligne le dessin des sourcils et de la barbe. Les pétales du lotus, qui à l'extérieur apparaissent creux, étaient probablement complétés par des incrustations polychromes (émail, pierre semi-précieuse, etc.). Une bélière de suspension est soudée à l'arrière de la tête, au sommet du crâne : en raison de sa taille on imagine la statuette comme offrande dans un sanctuaire, suspendue à un pilier ou à un autre type de support plutôt que portée comme amulette ou élément de collier.

La figure, qui malgré l'usure superficielle est d'une excellente qualité artistique, représente un jeune homme debout, dans la position strictement frontale typique des statues égyptienne : la jambe gauche est avancée, le bras gauche pend le long du corps tandis que le droit est plié et tient une harpé dont l'extrémité est appuyée à l'épaule : son manche et sa lame sont richement ornés de décorations plastiques et/ou incisées, qui sont malheureusement partiellement effacées. Le jeune homme, dont le rang divin est souligné par la barbe postiche et l'uraeus frontal, est coiffé d'une perruque tripartite et porte un pagne finement plissé. Les formes de son corps sont élégantes et bien proportionnées avec les membres longs et le torse mince ; le visage est ovale avec des traits idéalisés et rendus avec précision.

Posée sur sa tête se trouve la couronne ouverte d'une grande fleur de lotus, complétée par une longue plume d'autruche (verticale, au centre de la fleur) et flanquée par deux contrepoids de collier *ménat*.

Cette décoration végétale est l'élément-clé permettant l'identification de la statuette : il s'agit de Nefertoum, la divinité memphite, fils du dieu créateur Ptah et de la déesse-lionne Sekhmet, avec lesquels il forme une triade divine, surtout à partir du Nouvel Empire. Dieu étroitement associé à la fleur lotus, qui était largement utilisée dans l'industrie de la parfumerie égyptienne, il est vénéré comme seigneur des parfums. Il est également associé à la divinité solaire Rê puisque le lotus s'ouvre le matin en même temps que surgit le soleil ; la relation de Nefertoum avec la grande déesse Hathor est, quant à elle, prouvée par la présence constante des contrepoids de colliers *ménat* dans son iconographie. Bien que mentionné dans les textes dès l'Ancien Empire, Nefertoum n'apparaît que beaucoup plus tard dans l'iconographie égyptienne, à partir de la Troisième Période Intermédiaire, c'est-à-dire vers le début du I^{er} millénaire avant notre ère, lorsqu'il est utilisé surtout comme sujet pour des amulettes. Les statuettes votives le représentant sont bien attestées surtout à la Basse Epoque, mais leur nombre reste nettement moins important que celui des images d'autres divinités comme Osiris, Isis, Harpocrate, etc.

PROVENANCE

Ancienne collection du capitaine E.G. Spencer-Churchill (1876-1964), Northwick Park, Massachusetts, USA ; acquis au Caire en 1910 ; Christie's Londres, 21 novembre 1965, n. 426 ; collection particulière ; Bonham's, London, 26 avril 2001, n. 175.

BIBLIOGRAPHIE

DARESSY G., *Statues de divinités*, tome 1 (CGC 21), Le Caire, 1906, pp. 28 ss, pl. 7.

Offrandes aux dieux d'Égypte, Martigny, 2008, pp. 143-146.

Reflets du divin, Antiquités pharaoniques et classiques d'une collection privée, Genève, 2001, p. 40, n. 25.

26 AN ATTIC RED FIGURE CUP WITHOUT A FOOT (ATTRIBUTED TO DOURIS)

RDFKY026

Greek (Attic), circa 490-480 B.C.

Ceramic

H: 3.5 cm, D without the handles: 13.8 cm

Despite minor chips, the vessel is virtually intact with some minor chips, and the black paint has partially faded or is fading to brown (hair of the young man, inside of the cup). It was decorated in the red figure process, a technique in which the figures (which are not painted) were left in the brick-red color typical of Attic clay, while the background of the vase was painted in black.

In the tondo, the scene represents a rare image of daily life in Classical Athens: a young standing man, wearing leather shoes with laces and dressed in a large himation that is nonchalantly draped over the left shoulder, stretches his right arm towards a terracotta amphora which is held in balance on a cylindrical foot. As a counterpart to this large vase, on the right of the scene, is a *pithos*, a vessel which was intended, like the amphorae, for the storage of foods (wine, oil, wheat). An oinochoe, used to serve wine, hangs in the black background of the image. The tondo is bordered by a band of black meanders and metopes adorned with a cross.

The scene, which is rather rare in ancient iconography but sometimes described in ancient written sources, unfolds in the shop of a wine merchant. With his right hand, the young man is plunging a sponge into the amphora, to taste the wine stored in the vessel and smell its bouquet. In his other hand, which is visible between the folds of his cloak, he holds a small bag, his purse.

On the background of the tondo (near the rim, right of the figure), two inscriptions in red-painted Greek letters have unfortunately faded (they are visible only in backlight). One is simply the dedication of the cup (ο παῖς κάλῳς "to the beautiful boy"), while the other probably indicates the quantity of wine purchased or the quality of the beverage desired by the young man (τρικοτυλος, three measures; the *kotyle* being a capacity measure widely used for the retailing of wine).

This cup, which is known since the 1930's, has been widely exhibited and published. Its interest is not only iconographic, as one just observed, but also artistic, since the quality of the drawing and the precision of the details, or even the anatomy of the torso, are remarkable, as well as the symmetrical organization of the decorated area.

The attribution of this piece to Douris, one of the most famous cups painters among the Attic artists of the early 5th century B.C. is now widely accepted by archaeological critics.

PROVENANCE

Ex-Prof. Jakob Rosenberg collection, Cambridge Massachusetts, USA, 1937; ex-British collection; acquired on the American art market, New York, 1986.

EXHIBITED

Fogg Art Museum, Harvard University, n. 501, 1937.

The Ashmolean Museum, Oxford (2001-2009).

BIBLIOGRAPHY

HOLLAND B.M., *A Kylix in the Fogg Art Museum*, in *Harvard Studies in Classical Philology* 52, 1941, pp. 41-63, pl. 1.

Corpus Vasorum Antiquorum USA 8, Fogg Museum and Gallatin Collection, Cambridge (Mass.), pp. 35-36, pl. 19, 2.

FORBES R.J., *Studies in Ancient Technology*, vol. III, Leiden, 1955, pp. 112-113.

IMMERWAHR H., *An Athenian Wineshop*, in *Proceedings of the American Philological Association* 79, 1948, pp. 184-190.

BEAZLEY J.D., *Attic Red-Figure Vase-Painters*, vol. 1, Oxford, 1963, pp. 426 and 445, n. 252.

BUITRON D.M., *Attic Vase Painting in New England Collections*, Cambridge (Mass.), 1972, pp. 102-103, n. 54.

26 COUPE ATTIQUE SANS PIED À FIGURE ROUGE (ATTRIBUÉE À DOURIS)

*Art grec (Attique), vers 490-480 av. J.-C.**Céramique**Ht: 3.5 cm, D sans anses: 13.8 cm*

Malgré quelques ébréchures, le vase est pratiquement intact ; la peinture noire est par endroits un peu diluée et tend au brun (cheveux du jeune homme, intérieur de la coupe). La technique de décoration est celle de la figure rouge, où les personnages (qui ne sont pas peints) sont laissés dans la couleur rouge brique typique de l'argile attique, tandis que le fond du vase est peint en noir.

Dans le tondo, la scène représentée dépeint une rare image de la vie quotidienne de l'Athènes classique : un jeune homme debout, portant des chaussures en cuir pourvues de lacets et habillé d'un grand himation nonchalamment drapé sur l'épaule gauche, tend son bras droit vers une amphore en terre cuite, qu'un pied cylindrique maintient en équilibre dans le terrain. Faisant pendant à ce grand vase, sur la droite de l'image, se trouve un *pithos*, un récipient qui était destiné, comme les amphores, au stockage de biens alimentaires (vin, huile, blé). Une oenochoé, utilisée pour le service du vin est suspendue dans le fond noir de l'image.

Le tondo est délimité par un bord composé de méandres et de métopes noires ornées d'une croix.

La scène, peu fréquente dans l'iconographie antique mais parfois décrite dans les sources antiques, se déroule dans une échoppe de marchand de vin. De sa main droite, le jeune homme est en train de plonger une éponge dans l'amphore, pour goûter le vin contenu dans le récipient et pour en sentir le bouquet. Dans l'autre main, visible entre les plis de son manteau, il tient un petit sac, son porte-monnaie.

Sur le fond du tondo (près du bord à droite de la figure), on lit deux inscriptions en lettres grecques peintes en rouge mais malheureusement effacées (elles ne sont visibles qu'à contrejour) : l'une est simplement la dédicace de la coupe (ο παῖς καλὸς «au beau garçon»), tandis que l'autre indique probablement la quantité de vin faisant l'objet de l'achat ou la qualité de la boisson désirée par le jeune homme représenté (τρικοτυλος, trois mesures ; le *kotylé* étant une mesure de capacité largement utilisée pour le commerce au détail du vin).

Cette coupe, qui est connue depuis les années trente du siècle passé, a été exposée et publiée à plusieurs reprises. Son intérêt n'est pas seulement iconographique, comme on vient de le voir, mais aussi artistique, puisque la qualité du dessin et la précision des détails (voir l'anatomie du torse) sont remarquables, de même que l'organisation symétrique de l'espace décoré.

L'attribution de cette pièce à Douris, un des peintres de coupes le plus célèbres parmi les artistes attiques du début du V^e siècle av. J.-C., est aujourd'hui largement acceptée par la critique archéologique.

PROVENANCE

Ancienne collection du professeur Jakob Rosenberg, Cambridge Massachusetts, Etats-Unis, 1937 ; ancienne collection particulière anglaise ; acquis sur le marché américain de l'art, New York, en 1986.

EXPOSÉ

The Ashmolean Museum, Oxford (2001-2009).

Fogg Art Museum, Harvard University, n. 501, 1937.

BIBLIOGRAPHIE

HOLLAND B.M., *A Kylix in the Fogg Art Museum*, dans *Harvard Studies in Classical Philology* 52, 1941, pp. 41-63, pl. 1.

Corpus Vasorum Antiquorum USA 8, Fogg Museum and Gallatin Collection, Cambridge (Mass.), pp. 35-36, pl. 19, 2.

FORBES R.J., *Studies in Ancient Technology*, vol. III, Leyden, 1955, pp. 112-113.

IMMERWAHR H., *An Athenian Wineshop*, dans *Proceedings of the American Philological Association* 79, 1948, pp. 184-190.

BEAZLEY J.D., *Attic Red-Figure Vase-Painters*, vol. 1, Oxford, 1963, pp. 426 et 445, n. 252.

BUITRON D.M., *Attic Vase Painting in New England Collections*, Cambridge (Mass.), 1972, pp. 102-103, n. 54.

27 A VOTIVE PLATE WITH A FEMALE DEITY (ASTARTE?)

TRPLQ082

Syro-Anatolian, ca. 2000 B.C.

Terracotta

Dim (max): 37.1 x 26.8 cm

The plate has been reassembled from three large fragments; except for the upper left corner, it is whole and in good condition. Traces of red paint are still visible, mostly in the niche where the statuette is found.

The relief is completed, in the front, by a container in the shape of a boat prow, which was actually the reservoir of an oil lamp, as evidenced by the black traces on its tip. The irregular darkening on the relief surface would also have been due to the burning of the oil and the smoke it caused. The plate, the dimensions of which are much larger than those of the usual Near Eastern reliefs, could be suspended by means of the hole pierced at the top.

The decoration is composed of two parts; at the center of the plate, placed in a niche isolated by a cord in relief, is the main subject: the image of a nude, standing woman, with simple and stylized shapes. She is, down to the smallest details, the clay version of famous bronze statuettes widespread throughout the Near Eastern world, which parallels can be found in the Syro-Anatolian world. Though the identity of the figure remains uncertain she could likely be identified as the goddess Astarte, a major figure of the Near Eastern pantheon. Her nudity, the strong sexual connotation (modeled breasts, pubis indicated by incisions, large buttocks), the presence of animals, are all elements that reinforce this hypothesis.

Here the goddess is richly adorned with a necklace and with bracelets, on her wrists, but also her ankles. The line recalling a cord around her face is enigmatic, but attested on a large number of contemporary terracotta figurines.

The rest of the plate is covered with printed geometric patterns (concentric circles, checkerboards, chevrons, triangles) and with a frieze depicting two antithetical deers engraved on each side up to the woman's head.

This is an important object, which would have been used as votive relief and suspended in a sanctuary dedicated to Astarte, perhaps from the walls of a temple; where the wick would burn during specific rituals or simply in honor of the goddess.

No parallel can currently be suggested for this large plate. The chronology and localization are nevertheless guaranteed, mostly by the style and typology of the statuette, which can be related to the series of bronze figures coming from northern Syria and dated to the early 2nd millennium B.C. The iconographic language, made of stylized animals and of many geometric patterns is also typical of the Near Eastern *koine*, and appears on several painted ceramics of a different style dated to the Early Bronze Age and early Middle Bronze Age.

PROVENANCE

Private Collection; acquired on the German Art Market in 2006.

BIBLIOGRAPHY

Some votive reliefs representing gods:

BARRELET M.-T., *Figurines et reliefs en terre cuite de la Mésopotamie antique*, Paris, 1968, pl. 81, n. 814-818.

OPIFICIUS R., *Die altbabylonische Terakottareliefs*, Berlin, 1961.

VAN BUREN E.D., *Clay Figurines of Babylonia and Assyria*, London, 1930, fig. 159-160, pl. 33, n. 593, 597.

On northern Syrian bronze figurines:

SEEDEN H., *The Standing Armed Figurines in the Levant*, Munich, 1980 (PBF I, 1), pl. 12-14.

27 PLAQUE VOTIVE AVEC DIVINITÉ FÉMININE (ASTARTÉ?)

*Art syro-anatolien, vers 2000 av. J.-C.**Terre cuite**Dim (max) : 37.1 x 26.8 cm*

La plaque est recollée à partir de trois gros fragments ; mis à part l'angle supérieur gauche elle est complète et dans un bon état de conservation. Des traces de peinture rouge sont encore visibles en particulier dans la niche où se trouve la statuette.

Le relief se complète dans la partie antérieure par un récipient en forme de proue de barque qui était en fait le réservoir d'une lampe à huile, comme le prouvent par exemple les traces noires sur son extrémité. Les noircissures irrégulières sur la surface du relief étaient également dues au même phénomène de combustion et à la fumée qu'il provoquait. La plaque, aux dimensions nettement plus importantes que celles des reliefs proche-orientaux habituels, pouvait être suspendue à l'aide du trou percé dans l'élément supérieur.

La décoration se compose de deux éléments : au centre de la plaque, située dans une niche isolée par un cordon en relief, se trouve le sujet principal de la pièce : l'image d'une femme debout, nue, aux formes simples et stylisées, qui est, jusque dans les petits détails, la transposition en argile des célèbres statuettes en bronze répandues dans le monde proche-oriental. Les meilleurs parallèles pour cette typologie se trouvent dans le monde syro-anatolien : l'identité de ce personnage n'est pas certaine, mais il existe de bonnes raisons de croire qu'il s'agit de la déesse Astarté, une des plus importantes figures du panthéon proche-oriental. Sa nudité, la forte connotation sexuelle (seins plastiques, pubis indiqué par des incisions, fesses bombées), la présence des animaux, sont autant d'éléments qui renforcent cette hypothèse.

La déesse est ici richement parée d'un collier et de bracelets qui ornent ses poignets mais également ses chevilles. Le trait rappelant un cordon autour de son visage est énigmatique, mais attesté sur de nombreuses figurines contemporaines en terre cuite.

Le reste de la plaque est décoré de motifs géométriques imprimés (cercles concentriques, damiers, chevrons, triangles) et d'une frise reproduisant deux cerfs antithétiques gravés de chaque côté à la hauteur de la tête de la femme.

C'est un objet important, qui était probablement utilisé comme relief votif et suspendu dans un sanctuaire d'Astarté, peut-être aux parois d'un temple ; la mèche brûlait peut-être lors de rituels particuliers ou simplement en l'honneur de la déesse.

Aucun parallèle ne peut actuellement être proposé pour cette grande plaque : la chronologie et la localisation sont néanmoins assurées surtout par le style et la typologie de la statuette, que l'on peut aisément comparer à la série de figures en bronze du nord de la Syrie et qui sont datés du début du II^e millénaire av. J.-C. Le langage iconographique, fait d'animaux stylisés et de nombreux motifs géométriques, est également typique de la *koinè* proche-orientale et apparaît en peinture sur plusieurs styles de céramique de la fin de l'âge du Bronze ancien et du début de l'âge du Bronze moyen.

PROVENANCE

Collection particulière ; acquis sur le marché allemand de l'art en 2006.

BIBLIOGRAPHIE

Quelques reliefs votifs représentant des dieux, v. :

BARRELET M.-T., *Figurines et reliefs en terre cuite de la Mésopotamie antique*, Paris, 1968, pl. 81, n. 814-818.

OPIFICIUS R., *Die altbabylonische Terakottareliefs*, Berlin, 1961.

VAN BUREN E.D., *Clay Figurines of Babylonia and Assyria*, Londres, 1930, fig. 159-160, pl. 33, n. 593, 597.

Sur les figurines en bronze de Syrie septentrionale, v. :

SEEDEN H., *The Standing Armed Figurines in the Levant*, Munich, 1980 (PBF I, 1), pl. 12-14.

28 ANTEFIX WITH THE HEAD OF A GORGON

TUACR001

Greek, late 6th century B.C.

Terracotta

Dim: 21.8 x 26.4 cm

The semi-elliptical terracotta ornament is in an excellent state of preservation, despite minor chips on the edges.

The antefix depicts the head of a Gorgon in low relief. Her mask-like face, seen frontally, clearly evokes the type of image that was widespread in the Archaic Greek world. Her eyes are wide open, the nose is broad and squat, and the ears are large and flat. The beard is represented by small flame-like shapes that hang down from her chin.

A simple slab of clay, the antefix originally capped the end of a row of roof tiles, and was designed both for the decoration and protection of a cornice. Along with images of Gorgons, masks of satyrs and maenads, as followers of Dionysos, were among the most popular subjects for antefixes. Stylistically and typologically, this example exhibits similarities with a series of well documented antefixes from the Spartan colony of Tarentum.

The Gorgons were three sisters of hideous appearance who embodied, to the Archaic Greeks, the most terrifying aspects of death and the supernatural world. At that time, a circular mask with their image - the Gorgoneion - appeared as a device on all types and sizes of objects. As an architectural element the Gorgoneion was used to decorate pediments and antefixes. It was also used on weapons, such as the episema of shields, and on grave monuments. Objects of daily use, such as metal or clay containers, furniture, or jewelry, could also be decorated with the face of the Gorgon. It served an apotropaic, or protective purpose, since the presence of the Gorgon was believed to deflect evil from the owner of such objects, diverting them toward potential enemies.

PROVENANCE

Acquired on the American Art Market, New York, in 1994.

BIBLIOGRAPHY

HERDEJÜRGEN H., *Götter, Menschen und Dämonen, Terrakotten aus Unteritalien*, Basel, 1981, pp. 84-87, n. C1-C2.

PADGETT J.M. (ed.), *The Centaur's Smile, The Human Animal in Early Greek Art*, Princeton, 2004, pp. 324-325, n. 88.

28 ANTÉFIXE À TÊTE DE GORGONE

*Art grec, fin du VI^e s. av. J.-C.**Terre cuite**Dim : 21.8 x 26.4 cm*

De forme semi-elliptique, cette plaque en terre cuite est dans un excellent état de conservation malgré quelques ébréchures sur les bords. Elle reproduit en très bas relief une tête de gorgone : son masque, vu de face, appartient clairement encore au type monstrueux commun dans le monde grec à l'époque archaïque. Ses yeux sont grands ouverts, le nez est large et épaté, la barbe est représentée par des flammèches, les oreilles sont grandes et plates.

A l'origine l'antéfixe est une simple plaque posée à l'extrémité d'une rangée de tuiles servant surtout à la décoration et à la protection de la corniche d'un toit : parmi les sujets les plus représentés, à côté des images de gorgones, il y avait les masques de satyres et de ménades, les accompagnateurs de Dionysos. Stylistiquement et typologiquement, cet exemplaire montre des points communs avec une série d'antéfixes bien attestés dans la colonie spartiate de Tarente.

Les gorgones étaient trois sœurs à l'aspect hideux, qui, pour les Grecs de l'époque archaïque, incarnaient les aspects les plus terrifiants du surnaturel et de la mort : à cette période, leur masque circulaire – le *gorgonéion* – apparaissait sur des monuments de tout genre et de toute taille : comme élément de décoration architectonique (frontons, antéfixes, etc.), sur les armes (épisèmes de bouclier), sur les stèles funéraires, mais aussi sur des objets de la vie quotidienne, comme les récipients en métal ou en argile, sur des meubles, des bijoux, etc. Sa fonction était apotropaïque et protectrice, puisque par sa présence la gorgone était censée éloigner les forces malfaisantes de celui qui en possédait l'effigie et devait les détourner vers ses éventuels ennemis..

PROVENANCE

Acquis sur le marché américain de l'art, New York, en 1994.

BIBLIOGRAPHIE

HERDEJÜRGEN H., *Götter, Menschen und Dämonen, Terrakotten aus Unteritalien*, Basel, 1981, pp. 84-87, n. C1-C2.

PADGETT J.M. (éd.), *The Centaur's Smile, The Human Animal in Early Greek Art*, Princeton, 2004, pp. 324-325, n. 88.

29 A CUP WITH A FIGURAL HANDLE

Mesopotamian (Elam), early 2nd millennium B.C.

Bituminous rock

H: 9.5 cm, D: 20.5 cm

BITBOW003

Aside from minor breaks, the bowl is whole but was reassembled. It was carved from a material that only very recent studies have demonstrated to be a real rock and not a bitumen mastic. The eyes of the animals were probably completed with white encrusted inlays (limestone or shell). A common phenomenon to most objects modeled from this stone, the charcoal black colored surface is covered with a wide network of more or less deep cracks.

The vessel has a simple shape, with the low circular body, the barely curved wall and the flat base, marked by a small incision, that the artist also used as a background for the figural scene, and which entirely covers the vase.

The single handle is composed of a ram protome, which contemporarily serves as a head to two seated animals whose bodies are carved in very low relief on the left and right of the handle (this element can also be interpreted as a single animal, the body of which would be represented on both sides of the cup, left and right of the protome). The decor is completed by a more lively scene, a bull battling with a lion, its head down, defending itself with his horns. The feline, with its mouth wide open and its clearly visible fangs, approaches the bovid with a threatening air. The seemingly calm body posture of the two animals (they head towards each other, simply marching) contrasts with the violent content of the scene, which should end with the killing of the bull.

Stylistically, in addition to the alternation of three dimensional and plane parts (a distinctive feature of this type of object), one should notice the presence of many anatomical details that enrich the representation, such as the shapes, muscles, coats and snouts of the animals, that are indicated by incisions, edges or slightly modeled surfaces.

The use of bituminous rock for the manufacture of functional items such as knife-handles, weapon maces, weights, whorls, cylinder seals, etc., adorning elements such as beads and pendants, or decorated vessels, extends over a rather limited region of the Near East, comprised between the Diyala valley and Elam. To our knowledge, the main production was concentrated in Susa, the largest city of south-western Iran. Chronologically, these pieces can be dated to the late 3rd millennium and mostly to the early centuries of the following millennium.

Vessels such as our example (the low bowl with a zoomorphic handle) is one of the most important shapes of the repertoire and were mostly discovered in necropoleis and would have therefore had a funeral purpose which remains mysterious to us. Although offerings to the deceased in the form of vases decorated with animal scenes and protomes representing lions, bovids or ibexes were already attested at Susa during the first half of the 3rd millennium. This work belongs to a small group of 3-4 cups, the decoration of which is similarly structured (a protome with a body on both sides of the vessel, a figural scene on the back) and which are now in the Louvre, in Tehran and in Susa.

It is only in the last ten years - thanks to the discovery of a vein of solid bituminous rock in the native state located in Luristan, near Susa - that this stone has been considered a natural rock that could be worked with carving tools. Scholars previously thought that it was an artificial component (composed mainly of bitumen in the viscous state, added with temper sands), which had to be heated before being molded or modeled. The absence of molds among the material found in the archaeological excavations and this significant iconographic variation (there are not identical objects) argue in favor of this new hypothesis.

PROVENANCE

Ex-German private Collection, 1970's; acquired on the German Art Market, 1999.

BIBLIOGRAPHY

CAUBET A. (ed.), *La cité royale de Suse, Découvertes archéologiques en Iran conservées au Musée du Louvre*, Paris, 1994, pp. 99-105, no. 63-69.

CONNAN J. - DESCHESNE O., *Le bitume à Suse. Collection du Musée du Louvre*, Paris, 1998, pp. 231-245 (see mostly no. 200-205; see no. 201, fig. 43-44 for the cups of the Louvre, of Tehran and Susa).

SEIPEL W. (ed.), *7000 ans d'art perse*, Milan-Vienne, 2000, pp. 116-118, no. 40-41.

Recent studies on the material:

CONNAN J. - DESCHESNE O., *Matériau artificiel ou roche naturelle?* in *La Recherche*, 347, November 2001, pp. 46-47.

DESCHESNE O., *Le mastic de bitume: un matériau remis en question* in *Iranica Antiqua* 38, 2003, pp. 25-40.

29 COUPE À POIGNÉE FIGURÉE

Art mésopotamien (Elam), début du II^e mill. av. J.-C.

Roche bitumineuse

Ht: 9.5, D: 20.5 cm

Mis à part quelques petites lacunes, le bol est complet mais recollé : il a été taillé dans un matériau que seules des études très récentes ont démontré être une véritable roche et non un mastic de bitume. Les yeux des animaux étaient probablement complétés par des incrustations blanches rapportées (calcaire ou coquillage). Phénomène commun à la plupart des objets modelés dans cette pierre, la surface de couleur noir anthracite est recouverte par un ample réseau de fissures plus ou moins profondes.

Le récipient a une forme simple, avec le corps circulaire et bas, à paroi à peine incurvée et à base plate, marquée par une légère incision, que le sculpteur a utilisée aussi comme fond pour la scène figurée. Celle-ci couvre tout le vase.

La seule poignée est constituée par un protomé de bélier qui sert de tête commune à deux animaux assis dont les corps sont sculptés en très bas reliefs à gauche et à droite de la poignée (on peut également penser qu'il s'agit d'une seule bête, dont le corps serait représenté sur les deux parties de la coupe, à gauche et à droite du protomé). La décoration est complétée par une scène plus mouvementée : un combat mettant aux prises un taureau qui, la tête baissée, se défend à coups de cornes, et un lion. Le fauve à la gueule grand ouverte et aux crocs bien visibles s'approche du bovidé d'un air menaçant. L'attitude corporelle apparemment paisible des deux animaux (ils se dirigent l'un contre l'autre simplement en marchant au pas) contraste avec le contenu violent de la scène, qui devrait se terminer avec la mise à mort du taureau.

Stylistiquement, en plus de l'alternance de parties en trois dimensions et d'autres en méplat (qui est fréquente sur des objets de ce type), il faut encore relever la présence de nombreux détails anatomiques qui enrichissent la représentation : formes, musculature, pelage et museau des animaux sont indiqués par des incisions, des arêtes ou des surfaces légèrement modelées.

L'utilisation de la roche bitumineuse pour la fabrication d'objets utilitaires (manche de couteaux, masses d'armes, poids, fusaïoles, sceaux-cylindres, etc.), des éléments de parures (perles, pendentifs) ou de la vaisselle décorée s'étend sur une région relativement limitée du Proche-Orient, comprise entre la vallée de la Diyala et l'Elam ; d'après nos connaissances, l'essentiel de la production se concentre à Suse, la plus importante ville de l'Iran sud-occidental. Chronologiquement ses pièces sont à dater de la fin du III^e millénaire et surtout des premiers siècles du millénaire suivant.

Les récipients comme celui en examen (le bol bas avec poignée zoomorphe est une des formes les plus importantes du répertoire) ont été mis au jour le plus souvent dans les nécropoles et devaient donc avoir une signification funéraire qui actuellement nous échappe, même si la pratique d'offrir au défunt des vases ornés de scènes animalières et de protomés représentant des lions, des bovidés ou des bouquetins est attestée à Suse déjà pendant la première moitié du III^e millénaire. La pièce en examen appartient à un petit groupe de trois ou quatre coupes dont la décoration est structurée de la même façon (protomé avec corps sur les deux côtés du vase, scène figurée à l'arrière) et qui sont conservées au Louvre, à Téhéran et à Suse.

C'est seulement depuis une dizaine d'années – grâce à la découverte d'un filon de roche bitumineuse solide à l'état natif situé au Luristan, non loin de Suse – que l'on peut considérer cette pierre comme une roche naturelle, à travailler avec des outils de sculpteur. Auparavant, les scientifiques pensaient qu'il s'agissait d'un matériau artificiel (composé essentiellement de bitume à l'état visqueux avec adjonction d'un dégraissant) qui devait subir un traitement thermique avant d'être moulé ou modelé. L'absence de moules parmi le matériel découvert dans les fouilles archéologiques et l'importante variation iconographique (il n'existe pas d'objets identiques) plaident en faveur de la nouvelle hypothèse.

PROVENANCE

Ancienne collection particulière allemande, années 1970 ; acquis sur le marché allemand de l'art en 1999.

BIBLIOGRAPHIE

CAUBET A. (éd.), *La cité royale de Suse, Découvertes archéologiques en Iran conservées au Musée du Louvre*, Paris, 1994, pp. 99-105, n. 63-69.

CONNAN J. – DESCHESNE O., *Le bitume à Suse. Collection du Musée du Louvre*, Paris, 1998, pp. 231-245 (v. surtout n. 200-205 ; v. n. 201, fig. 43-44 pour les coupes du Louvre, Téhéran et Suse).

SEIPEL W. (éd.), *7000 ans d'art perse*, Milan-Vienne, 2000, pp. 116-118, n. 40-41.

Etudes récentes sur le matériau :

CONNAN J. – DESCHESNE O., *Matériau artificiel ou roche naturelle ?* dans *La Recherche*, 347, novembre 2001, pp. 46-47.

DESCHESNE O., *Le mastic de bitume : un matériau remis en question dans Iranica Antiqua* 38, 2003, pp. 25-40.

30 A MOSAIC DEPICTING A FISHING SCENE

MOSPA113

Roman, 2nd-3rd century A.D.

Colored stone tesserae

Dim: 125 x 208 cm

Despite minor restorations and the missing upper part, this mosaic still retains its charm and interest thanks to the abundant details and the richness of the depicted scene. The pastel colored tesserae vary from grayish blue, blackish gray and ochre-beige to reddish brown.

The subject of this vast composition, which would probably have decorated the floor of a banquet hall or the *thermae* of a patrician Roman villa from the 3rd century A.D., is Marine Life. In the center, two fishermen are at work in their small craft, with its slightly raised bow, its tilted stern and its oars attached to its side. This boat is of a type that Mediterranean fishermen regularly used and that mosaicists have often represented. All around the panel, the large area of grayish blue tesserae indicates the sea, populated by a large number of marine species, while the two busts occupying the corners of the image represent marine gods, Okeanos, and the personification of the sea, Thalassa (they can be identified by the Greek words ΘΑΛΑΣΣΑ and ΩΚΕΑΝΟΣ inscribed on the sides of the boat).

The two men, who appear old and tanned by the sun sport different shades of colors that differentiate their anatomical details. With one hand, they are pulling a big fish from the water, which vigorously struggles to escape; with the other hand, one of the two fishermen gives his companion a previous prey, which will be placed in a keepnet or in a large jar. The unlimited resources of the sea, both full of life and a life-giver, are beautifully expressed by the number and variety of the animals represented around the boat. The very accurate details emphasize the artistic quality of this mosaic, which includes shellfishes (crab, lobster), different kinds of "blue fishes", mollusks (octopus, squid) and shells.

Fishing, or more generally marine life scenes are well attested in the iconography of Roman mosaics, especially in North Africa, although examples abound in other regions of the Roman Empire too (Near East, Italian world, etc.). Their frequency reflects the importance of the sea in the economic life of ancient cultures, as the sea provided food, raw materials, work and better routes of communication.

These mosaics were often accompanied by the bust of Okeanos, a god of fecundity and power, but as unpredictable and wild as the sea. He looks tousled and is equipped with many attributes related to the marine element, like crab claws on the head, corals serving as antennae, while his beard and hair sometimes resemble seaweed. His counterpart, here, is a much less common figure; Thalassa, (who has no own mythology) a young woman with abundant and uncombed hair, with claws (or, less probably, wings) and corals on the head.

PROVENANCE

Acquired on the European Art Market, 1990.

BIBLIOGRAPHY

ANDREAE B., *Antike Bildmosaiken*, Mainz/Rhine, pp. 141-159.

BLANCHARD-LEMEE M. and al., *Sols de l'Afrique romaine*, Paris, 1995, pp. 121 ff.

DONATI A. and al., *Pesca e pescatori nell'Antichità*, Milan, 1997, pp. 14 ff (mosaic from Sousse).

Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), vol. VIII, Zurich-Dusseldorf, 1994, s.v. *Okeanos*, pp. 31 ff.

Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), vol. VIII, Zurich-Dusseldorf, 1997, s.v. *Okeanos*, pp. 907 ff.; s.v. *Thalassa*, pp. 1198-1199.

Malgré quelques restaurations et l'absence de la partie supérieure, la mosaïque garde tout son charme et son intérêt grâce à l'abondance de détails et à la richesse de la scène. Les tesselles sont de couleurs pastel, variant entre le bleu-gris, le gris-noir, le beige-ocre et le brun-rouge. Le monde marin est le sujet de cette ample composition, qui était probablement posée sur le sol d'une salle de banquet ou dans les thermes d'une riche villa romaine du III^e siècle apr. J.-C. Au centre, deux pêcheurs sont à l'œuvre sur leur petite embarcation : avec la proue légèrement surélevée, la poupe inclinée et les rames fixées sur le bord, cette barque est d'un type que les pêcheurs méditerranéens utilisaient régulièrement et que les mosaïstes ont reproduit maintes fois. Tout autour du tableau, l'ample zone de tesselles bleu-gris indique la mer, peuplée par un grand nombre d'animaux marins, tandis que les deux bustes occupant les coins de l'image représentent une divinité marine, Okéanos, et la personnification de la mer, Thalassa (leur interprétation est assurée par les inscriptions en grec (ΘΑΛΑΣΣΑ et ΩΚΕΑΝΟΣ) lisibles sur les côtés de la barque.

Les deux hommes, qui semblent âgés, ont la peau tannée par le soleil : différentes nuances de couleurs permettent de distinguer les détails de leur anatomie. D'une main, ils sont en train de sortir de l'eau un gros poisson qui se débat avec toute son énergie pour ne pas quitter son élément vital ; de l'autre main, un des deux pêcheurs passe à son acolyte une précédente proie qui sera mise dans une nasse ou un grand bocal. L'inépuisable richesse de la mer, à la fois pleine de vie et donnant la vie, se trouve magnifiquement exprimée par le nombre et la variété des animaux représentés autour de l'embarcation : la précision des détails souligne la qualité artistique de cette mosaïque qui dépeint des crustacés (crabe, homard) différentes espèces de «poisson bleu», des mollusques (poulpe, calmar) et des coquillages.

Les scènes de pêche ou plus en général de vie marine sont bien attestées dans l'iconographie des mosaïques romaines, surtout en Afrique du nord, même si les exemples ne manquent pas dans les autres régions de l'Empire romain (Proche-Orient, monde italien, etc.). Leur fréquence témoigne de l'importance de la mer dans la vie économique des populations antiques : la mer fournissait en effet de la nourriture, des matières premières, du travail et la meilleure des voies de communication.

Ces mosaïques sont souvent accompagnées par le buste d'Okéanos, dieu fécondateur et puissant mais aussi imprévisible et sauvage que la mer : sa figure présente un aspect hirsute et pourvu de nombreux attributs en rapport avec l'élément marin comme des pinces de crabe sur la tête, des coraux comme antennes tandis que la barbe et la chevelure ressemblent parfois à des algues. Vis-à-vis de lui se trouve ici un personnage beaucoup moins fréquent : Thalassa (qui n'a pas de mythes propres) est une jeune femme à la chevelure abondante et décoiffée, avec des pinces (ou plus difficilement des ailes) et des coraux sur la tête.

PROVENANCE

Acquis sur le marché européen de l'art en 1990.

BIBLIOGRAPHIE

ANDREAE B., *Antike Bildmosaiken*, Mayence/Rhin, pp. 141-159.

BLANCHARD-LEMEE M. et al., *Sols de l'Afrique romaine*, Paris, 1995, pp. 121 ss.

DONATI A. et al., *Pesca e pescatori nell'Antichità*, Milano, 1997, pp. 14 ss (mosaïque de Sousse).

Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), vol. VIII, Zurich-Dusseldorf, 1994, s.v. Okeanos, pp. 31 ss.

Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), vol. VIII, Zurich-Dusseldorf, 1997, s.v. Oceanus, pp. 907 ss. ; s.v. Thalassa, pp. 1198-1199.

31 A HEAD OF HERACLES WITH THE LEONTEA

Roman, 2nd century A.D.

Marble

H: 24.1 cm

MAHD235

This head was carved from a beautiful white marble with a polished surface. It most probably belonged to a statuette slightly smaller than life-size, and broken just below the beard.

This sculpture shows remarkable artistic skills in the rendering of the face, of the hair and leontea. The presence of this attribute conclusively indicates that the figure represented is the most important and famous of all Classical heroes, that is to say: Heracles/Hercules.

The face is that of an adult male in the prime of life. Framed on the forehead by a thick, deeply incised hair; the wavy locks are parted in the center and fall on both sides of the head towards the temples. As befits the image of a god or a hero, the features are highly idealized, with no indication of expression wrinkles or other specific personal traits; the facial surface is smooth and well nuanced, the forehead is low and triangular and the cheekbones are lightly prominent. Heracles/Hercules has a thick but short and styled beard, which covers a large part of his cheeks and his entire chin; the lower lip is full and a thick mustache hides the upper lip.

The leontea of which only the head and upper mane remain, covers and protects the head of the hero like a hat. The anatomical details of the feline were carefully and precisely carved; the curls of the mane, the skull with the massive and powerful structure, the deeply hollowed eyes and the well incised nostrils.

The extensive and accurate use of the drill for the rendering of the curls (beard and hair) is a useful indication to date this statue to the 2nd century A.D., probably to the second half of the century. At that time, this hero was among the most popular mythological figures and his worship was widespread throughout the Roman world, to the extent that the Emperor Commodus, who reigned between 180 and 192 A.D., liked to be identified with Heracles/Hercules and to be addressed as "Hercules, Son of Jupiter". He even made himself represented in the guise of Heracles/Hercules on monetary effigies and in one of the largest portraits that have survived from Roman times, now housed in Rome, at the Palazzo dei Conservatori.

This statuette is certainly a beautiful replica of one of the many types of images of a naked Heracles/Hercules wearing the leontea, which were created in the Greco-Roman period. He could be young and beardless or old, standing or seated, he could hold his club, a cornucopia, a kantharos, etc. These figures, often smaller than life size, often had a purely ornamental purpose, as in the gardens of patrician Roman villas, in the niches of the palestra or of the gymnasia, etc.

Heracles, son of Zeus and of a mortal woman (Alcmene), is one of the most revered heroes of ancient Greece. Mythology has attributed to him a very large number of stories in which he travels all throughout the world, as it was known by the ancients, including the Underworld. His most famous adventures are the Twelve Labors which he had to perform under Eurystheus command, that the Pythia of Delphi had imposed on him to pay his penalty and purifying himself from having killed his own children and wife. It is after the first of his tasks (the fight with the Nemean lion which he had to kill with his bare hands, without using the bow or the club) that the hero is seen dressed in the skin of the feline. Heracles already appeared in Homer, which reflects the antiquity of his heroic actions. He is later identified with the Roman Hercules, with whom he is often confused, although Hercules may be less violent and has some specific heroic adventures in Italy.

PROVENANCE

French Private Collection; Gallery Simone de Montbrison, 1980.

BIBLIOGRAPHY

On Heracles iconography, see:

Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), vol. IV, Zurich-Munich, 1988, s.v. *Herakles*, pp. 745 ff.

On the portrait of Commodus as Hercules, see:

KLEINER D.E.E., *Roman Sculpture*, Yale, 1992, pp. 276-277.

31 TÊTE D'HERCULE AVEC LA LÉONTÉE

*Art romain, II^e s. apr. J.-C.**Marbre**Ht: 24.1 cm*

La tête est sculptée dans un beau marbre blanc à la surface polie. Elle appartenait très probablement à une statuette de taille un peu plus petite que nature; la cassure se situe juste sous la barbe du personnage.

Cette sculpture est caractérisée par une finesse d'exécution remarquable dans le rendu du visage, de la chevelure et de la léontée: la présence de cet attribut indique de façon indiscutable que le personnage représenté est le plus important et illustre des héros classiques, c'est-à-dire Héraclès/Hercule.

La sculpture représente un homme adulte dans la force de l'âge dont le visage est encadré sur le front par une chevelure épaisse et profondément incisée; les mèches ondulées sont divisées par une raie centrale et descendent à gauche et droite vers les tempes. Comme il se doit pour une image représentant un dieu ou un héros, les traits sont fortement idéalisés, sans indications de rides d'expression ou d'autres caractères personnels précis: la surface du visage est lisse et bien nuancée, le front est bas et triangulaire, les pommettes sont peu marquées. Héraclès/Hercule porte une barbe drue mais courte et très bien soignée, qui couvre une grande partie de ses joues et tout le menton; une épaisse moustache cache la lèvre supérieure tandis que l'inférieure est charnue.

La léontée, dont il reste la tête et la partie supérieure de la crinière, couvre et protège la tête du héros comme un bonnet: les détails anatomiques du fauve sont sculptés avec soins et précision: les boucles de la crinière; le crâne à la structure massive et puissante; les yeux profondément creusés, les narines bien incisées.

L'utilisation abondante et précise du foret pour le rendu des boucles (barbe et chevelure) est un bon indice pour dater cette statue du II^e siècle de notre ère, probablement de la deuxième moitié du siècle. A cette époque ce héros était une des figures mythologiques les plus à la mode et son culte très important dans tout le monde romain, au point que l'empereur Commode, qui a régné entre 180 et 192 apr. J.-C., aimait s'identifier avec Héraclès/Hercule et se faire appeler «Hercule, fils de Jupiter»: il s'est même fait représenter sous les traits de Héraclès/Hercule sur des effigies monétaires et dans un des plus importants des portraits qui nous sont parvenus de l'Antiquité romaine, et qui est aujourd'hui conservé à Rome dans le Palais des Conservateurs.

Cette statuette est certainement une très belle réplique d'un des nombreux types d'images d'Héraclès/Hercule nu avec la léontée qui ont été créés à l'époque gréco-romaine: il pouvait être jeune et imberbe ou âgé, debout ou assis, tenir sa massue, une corne d'abondance, un canthare, etc. Ces figures, souvent de taille plus petites que nature, avaient fréquemment une fonction purement ornementale: dans les jardins des riches villas des citoyens romains, dans les niches des palestres ou des gymnases, etc.

Héraclès, fils de Zeus et d'une mortelle (Alcmène), est l'un des héros les plus vénérés de la Grèce antique. La mythologie lui prête un très grand nombre d'histoires qui le voient traverser tout le monde connu des anciens, y compris les Enfers. Ses plus célèbres aventures sont les douze travaux exécutés sous les ordres d'Eurysthée, que la Pythie de Delphes lui avait infligés pour purger son crime: en effet, frappée de folie par Héra, Héraclès/Hercule avait tué ses propres enfants et sa femme. C'est à la suite du premier de ces exploits (la lutte contre le lion de Némée, qu'il a dû tuer de ses propres mains, sans l'aide de l'arc ou de la massue) que le héros apparaît habillé de la peau d'un félin. Héraclès apparaît déjà chez Homère, ce qui témoigne de l'ancienneté de ses entreprises héroïques. Il est identifié avec l'Hercule romain, avec qui il est souvent confondu, bien que ce dernier se montre parfois moins violent et qu'il connaisse quelques aventures spécifiques en Italie.

PROVENANCE

Collection particulière française; Galerie Simone de Montbrison, 1980.

BIBLIOGRAPHIE

Sur l'iconographie d'Héraclès, v.:

Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), vol. IV, Zurich-Munich, 1988, s.v. *Herakles*, pp. 745 ss.

Sur le portrait de Commode en Hercule, v.:

KLEINER D.E.E., *Roman Sculpture*, Yale, 1992, pp. 276-277.

32 A SEAL REPRESENTING A GAZELLE

MASEA3007

Proto-Sumerian, Jemdet Nasr period (late 4th millennium B.C.)

Stone

Length: 4.2 cm

The seal, which was carved from an almost semi-circular pebble, is intact. The hole for the suspension string vertically pierces the whole body of the gazelle, from the back to the middle legs. The posterior part is flat. The eye was probably inlaid with a semi-precious stone.

Stylized and engraved signs on the back of the piece (engraved dots, lines and hollows) depict the bodies of six standing and seated animals, and perhaps of a star and some landscape elements. One could identify caprids, felines and canids, but the shapes are not very clear. The presence of the suspension hole and of the engravings on the back indicate that the piece served as a seal, or as an amulet.

The animal, whose right side of the body is rendered (the back of the piece is flat), is lying with its legs folded under the body, its head turned toward its back and resting on the shoulder. This pose, full of charm and, is very elaborate considering such an ancient object and faithfully reflects the proximity of the inhabitants of ancient Mesopotamia to the natural world surrounding them, and their ability to reproduce all its details, even the most peculiar over pertaining to each animal species.

Despite its miniature size, the artist accurately and confidently rendered the proportions and the position of the animal. The surface is finely modeled given its stylization, which is typical of the amulets-seals from the Jemdet Nasr period. Incisions (mostly for the rendering of the head) and well-rounded volumes (especially for the shapes of the body) indicate many anatomical details.

Bulls and felines were certainly the most widely represented animals on Mesopotamian seals, while gazelles were rarer. Among other figures represented on seals or simple amulets, there are many various species: bears, monkeys, vultures, frogs, hedgehogs, fishes, etc. Beyond the traditional convenience for the animal kingdom, the symbolism of these representations is not always easy to discern. Considering its outstanding artistic qualities, this seal may be regarded as a small masterpiece of Near Eastern miniature sculpture.

PROVENANCE

Ex-M. A. Altawil Collection, Biblical Antiquities, Jérusalem, 1970's.

BIBLIOGRAPHY

ADAMS D.N. and al., *When Orpheus sang, An Ancient Bestiary*, Paris, 2004, pp. 31-33, no. 14-16.

BECKER A., *Uruk, Kleinfunde I, Stein*, Mainz/Rhine, 1993, p. 102, no. 1190-1191, pl. 114.

MALLOWAN M.E.L., *Excavations at Brak and Chogar Bazar, in Iraq* 9, 1947, pp. 41ff et pp. 104-105; pl. 12, 1-2 and pl. 46, 2, 4.

32 SCEAU REPRÉSENTANT UNE GAZELLE

*Art proto-sumérien, époque de Jemdet-Nasr (fin du IV^e mill. av. J.-C.)**Pierre**Long : 4.2 cm*

Le sceau, taillé dans un galet de forme presque semi-circulaire, est intact. Le trou pour la ficelle de suspension traverse verticalement tout le corps de la gazelle, du dos jusqu'au milieu des pattes. L'œil était probablement incrusté en pierre semi-précieuse.

Des signes stylisés et gravés sur l'arrière de la pièce (des points, des lignes et des creux gravés) dessinent le corps de six animaux debout ou assis et peut-être d'une étoile et de quelques éléments du paysage. On pourrait y reconnaître des caprinés, des félins et des canidés, mais les formes ne sont pas très claires. La présence du trou de suspension et des gravures dans le dos indique que la pièce servait comme sceau, voire comme amulette.

L'animal, dont seul le côté droit du corps est sculpté (la partie postérieure de la pièce est plate), est couché avec les pattes pliées sous le corps et la tête tournée vers son dos, posée sur l'épaule. Son attitude, pleine de charme et en même temps très élaborée pour une pièce aussi ancienne, traduit très fidèlement la proximité des habitants de l'ancienne Mésopotamie avec le monde naturel qui les entourait et leur capacité d'en reproduire tous les détails, même les plus individuels de chaque espèce animale.

Malgré la taille miniature, le sculpteur a su rendre avec précision et sûreté les proportions et la position de l'animal. Le modelage de la surface est finement exécuté malgré une certaine stylisation, typique des sceaux-amulettes de Jemdet-Nasr : des incisions (surtout pour le rendu de la tête) et des volumes bien arrondis (surtout pour les formes du corps) indiquent de nombreux détails anatomiques.

Taureau et félins sont certainement les animaux les plus représentés par les artistes mésopotamiens sous forme de sceau, tandis que les gazelles sont plus rares. Parmi les autres figures de ce bestiaire miniature, composé de sceaux ou de simples amulettes, on trouve des espèces nombreuses et variées : ours, singes, vautours, grenouilles, hérissons, poissons, etc. Au-delà de la traditionnelle complaisance pour le règne animal, leur symbolisme n'est pas toujours facile à discerner.

Grâce à ses qualités artistiques remarquables, ce sceau peut-être considéré comme un petit chef-d'œuvre de la sculpture proche-orientale de taille miniature.

PROVENANCE

Ancienne collection M. A. Altawil, *Biblical Antiquities*, Jérusalem, années 1970.

BIBLIOGRAPHIE

ADAMS D.N. et al., *When Orpheus sang, An Ancient Bestiary*, Paris, 2004, pp. 31-33, n. 14-16.

BECKER A., *Uruk, Kleinfunde I*, Stein, Mayence/Rhin, 1993, p. 102, n. 1190-1191, pl. 114.

MALLOWAN M.E.L., *Excavations at Brak and Chogār Bazar*, dans *Iraq* 9, 1947, pp. 41 ss et pp. 104-105 ; pl. 12, 1-2 et pl. 46, 2, 4.

33 A SEAL REPRESENTING A HYBRID FIGURE

MASEA3016

Proto-Sumerian, Jemdet Nasr period (late 4th millennium B.C.)

Stone

H: 2.4 cm

The seal was carved from a rectangular, whitish pebble veined with beige. The hole for the suspension string pierces the entire body of the piece horizontally, from one side to another. The eyes were inlaid with semi-precious stones.

The posterior part is flat and decorated with engraved signs representing two superimposed, but inverted animals. They are surely seated quadrupeds (dogs, bovids?), but the stylized outlines of the engravings do not enable us to confidently identify them. The presence of the suspension hole and of the engravings on the back indicate that the piece served as a seal, or possibly as an amulet.

The figure represented, for which there are no precise parallels, is a hybrid: the body resembles that of a nude woman, in a particular pose that recalls the position of a frog, whilst the arms are raised and the small hands are placed at shoulders level, and the legs are bent and spread, as if the figure was about to give birth. The shapes are squat and heavy, with a rounded and voluminous belly.

The head of the figure is not human, its triangular shape, the pointed ears and the small horns are probably those of a caprid or a ram.

The function and iconography of this hybrid figure are enigmatic and hypothetical. The combination of the female body close to labour and the animalistic, monstrous head suggest an amulet which purpose was to protect expectant mothers and young children. This interpretation recalls the role that will be played, in history, by the demon Pazuzu, in Mesopotamia, or Bes, in Egypt.

Despite the miniature size and the specificities of this piece, the artist has modeled it with great skill that can also be found on many other amulet-seals from the Jemdet Nasr period.

Whilst competing with cylinder-seals, amulet-seals like this one were largely used in the late 4th millennium and in the beginning of the following millennium. They would most often take the form of a seated or reclining animal, such as a lion, a bovid or a caprid, but the spectrum of the stone carvers would also comprise a very diversified range of animals, which included bears, vultures, monkeys, frogs, hedgehogs, fishes, etc.

PROVENANCE

Private Collection; acquired on the European Art Market, 1992.

BIBLIOGRAPHY

For seals depicting animals, see:

ADAMS D.N. and al., *When Orpheus sang, An Ancient Bestiary*, Paris, 2004, pp. 26 ff.

AMIET P., *La glyptique mésopotamienne archaïque*, Paris, 1980, pl. 8.

Au pays de Baal et d'Astarté, 10 000 ans d'art en Syrie, Paris, 1983, pp. 59-63.

BECKER A., *Uruk, Kleinfunde I, Stein*, Mainz/Rhine, 1993, pl. 114 ff.

MALLOWAN M.E.L., *Excavations at Brak and Chogar Bazar*, in *Iraq* 9, 1947, pl. 7-16, pl. 45-46.

33 SCEAU REPRÉSENTANT UNE FIGURE HYBRIDE

*Art proto-sumérien, époque de Jemdet-Nasr (fin du IV^e mill. av. J.-C.)**Pierre**Ht: 2.4 cm*

Le sceau est taillé dans un galet rectangulaire d'une pierre blanchâtre veinée de beige. Le trou pour la ficelle de suspension traverse horizontalement tout le corps de la pièce, d'un flanc à l'autre. Les yeux étaient incrustés en pierre semi-précieuse.

La partie postérieure est plate et ornée de signes gravés représentant deux animaux superposés mais inversés. Il s'agit certainement de quadrupèdes assis (des chiens, des bovidés ?) mais les contours stylisés des gravures ne permettent pas de les identifier avec certitude.

La présence du trou de suspension et des gravures dans le dos indique que la pièce servait comme sceau, voire comme amulette.

La figure représentée, pour laquelle on ne peut pas présenter de parallèles précis, est un hybride : son corps ressemble à celui d'une femme nue, dans une attitude particulière qui fait penser à la position d'une grenouille : ses bras sont levés et ses petites mains posées au niveau des épaules tandis que les jambes sont pliées et écartées comme si elle s'apprêtait à accoucher. Ses formes sont trapues et lourdes, avec le ventre arrondi et volumineux.

La tête de cette figure n'est pas humaine : sa forme triangulaire, ses oreilles pointues et surtout les petites cornes sont probablement celles d'un capriné ou d'un bélier.

La fonction et l'iconographie de cet hybride sont énigmatiques et hypothétiques : la combinaison du corps féminin proche de l'accouchement et de la tête animalesque et monstrueuse fait penser à une amulette dont le but était de protéger les futures mères ainsi que les petits enfants. Cette interprétation n'est pas sans rappeler le rôle qu'auront à l'époque historique le démon Pazuzu en Mésopotamie ou Bès en Egypte.

Malgré la taille miniature et les particularités de cette pièce, le sculpteur a su la travailler avec une grande maîtrise, que l'on retrouve sur de nombreux autres sceaux-amulettes de Jemdet-Nasr.

Malgré la concurrence des sceaux-cylindres, les sceaux-amulettes comme celui-ci sont restés largement en usage à la fin du IV^e millénaire et au début du millénaire suivant : ils prenaient le plus souvent la forme d'un animal assis ou couché, comme un lion, un bovin ou un capriné, mais le bestiaire des tailleurs de pierre comprenait une palette très variée d'animaux parmi lesquels on peut mentionner les ours, les vautours, les singes, les grenouilles, les hérissons, les poissons, etc.

PROVENANCE

Collection particulière ; acquis sur le marché européen de l'art en 1992.

BIBLIOGRAPHIE

Pour des sceaux représentant des animaux, v. :

ADAMS D.N. et al., *When Orpheus sang, An Ancient Bestiary*, Paris, 2004, pp. 26 ss.

AMIET P., *La glyptique mésopotamienne archaïque*, Paris, 1980, pl. 8.

Au pays de Baal et d'Astarté, 10 000 ans d'art en Syrie, Paris, 1983, pp. 59-63.

BECKER A., *Uruk, Kleinfunde I*, Stein, Mayence/Rhin, 1993, pl. 114 ss.

MALLOWAN M.E.L., *Excavations at Brak and Chogar Bazar*, dans *Iraq* 9, 1947, pl. 7-16, pl. 45-46.

34 A KOHL VASE

GL1KOT003

Achaemenid, 5th-4th century B.C.

Molten glass

H: 7.7 cm

This kohl vase, rectangular and thin in shape, tapers towards the base. Its bottom is rounded and the small neck is ring-shaped. On the shoulder, four dots in relief mark the edges of the body. It is modeled in a very dark blue colored glass paste, decorated with fine sky blue and yellow lines and zigzags.

This vessel, which is perfectly preserved, is a fine example of a class of somewhat rare, small vessels that were manufactured in Iran in the mid-first millennium B.C. on a regular and cylindrical core.

It was made using the core-formed technique, a very old process which was already widespread in Mesopotamia and Egypt in the early 2nd millennium, later spreading to the East, to the Iranian plateau and West in the Mediterranean world. Its popularity was such that its progressive abandon only began towards the end of the Hellenistic period and is due to the challenge raised by the blown glass process.

The overall form of the vessel was obtained by modeling a lump of clay in the desired shape. This core is then fixed onto a rod and immersed in molten glass; where the shape is made by rolling and drawing the glass out of a plank. The malleability of the glass is retained through continuous warming of the mass. The characteristic patterns of such containers are executed while blending glass threads of various colors into the hot surface; these threads can be drawn out with a point to create zigzag or feather motifs. The clay core is eliminated after the cooling of the vase.

Core-formed vases were meant to store valuable contents, fragrant oils or, as in this case, kohl for the makeup and protection of the eyes. Their material characterized by a rich polychromy and an often elaborate decoration as well as their content made them luxury items.

PROVENANCE

Ex-Swiss Private Collection, acquired in the 1960's.

BIBLIOGRAPHY

BARAG D.P., *Rod-Formed Kohol-Tubes of the Mid-First Millenium B.C.* in *Journal of Glass Studies* 17, 1975, pp. 23-36.

GOLDSTEIN S.M., *Pre-roman and Early Roman Glass in The Corning Museum of Glass*, New York, 1979, pp. 27-28, 105-106, n. 207-212.

34 VASE À KOHOL

*Art achéménide, V^e-IV^e s. av. J.-C.**Pâte de verre**Ht: 7.7 cm*

Ce vase à kohol, de forme rectangulaire et mince, se rétrécit vers la base ; son fond est arrondi et le petit goulot – dans lequel on pouvait à peine enfiler le bâtonnet pour en sortir le kohol – est annulaire ; sur l'épaule, quatre points en relief marquent les arêtes du corps. Il est modelé en une pâte de verre d'aspect mat et de couleur bleu très foncé, orné de lignes et de zigzags bleu ciel et jaunes.

Parfaitement conservée, cette pièce est un très bel exemplaire d'une classe de petits récipients relativement rares, façonnés en Iran vers le milieu du I^{er} millénaire av. J.-C. sur un noyau régulier et de forme cylindrique.

Il a été fabriqué selon la technique du verre moulé sur noyau d'argile, un procédé très ancien qui était déjà connu en Mésopotamie et Egypte au début du II^e millénaire et qui a été transmise à l'est (plateau iranien) comme à l'ouest (monde méditerranéen) ; son succès était tel que son abandon progressif s'est amorcé seulement vers la fin de l'époque hellénistique, dû à la concurrence du verre soufflé.

La forme générale du récipient est obtenue en modelant de l'argile grossièrement épurée. Fixé à une canne, ce noyau est plongé dans le verre en fusion, puis la mise en forme est assurée par le roulement et/ou l'étirement sur une planche ; la malléabilité du verre est maintenue grâce à un réchauffement constant de la masse. La décoration caractéristique de ces récipients est obtenue en incorporant à la surface des fils de verre de couleurs différentes, qui peuvent être étirés à l'aide d'une pointe pour créer les motifs en zigzags ou en plumes. Le noyau en argile est éliminé mécaniquement après le refroidissement du vase.

Les vases en verre moulé sur noyau étaient destinés à contenir des matières précieuses, des huiles parfumées ou, comme ici du kohol pour le maquillage et la protection des yeux : leur matière caractérisée par une riche polychromie et un décor souvent recherché, ainsi que leur contenu, en faisaient des objets de luxe.

PROVENANCE

Ancienne collection particulière suisse, acquis dans les années 1980.

BIBLIOGRAPHIE

BARAG D.P., *Rod-Formed Kohol-Tubes of the Mid-First Millenium B.C.* dans *Journal of Glass Studies* 17, 1975, pp. 23-36.

GOLDSTEIN S.M., *Pre-roman and Early Roman Glass in The Corning Museum of Glass*, New York, 1979, pp. 27-28, 105-106, n. 207-212.

35 A CUP WITH AN ACANTHUS LEAF PATTERN

SLBOW005

Hellenistic Greek, late 3rd-2nd century B.C.

Gilded silver

D: 25.8 cm, H: 7.9 cm

The piece is intact: on the inside, it is partially covered with black oxidation, while some encrustations remain on the outside, near the rim. The tondo (on which traces of hammering are visible) might have been filled with an inlaid element.

It was made from a somewhat thick, single piece that would have been cast and finished on a wooden or stone core, rather than worked by hammering a sheet of metal. The finishing touches (chiseling, polishing, gilding) were subsequently cold-worked. On the outside, the incisions formed by the decorative motifs can be seen in negative. All the inner and outer decorated parts are highlighted by the gilding.

The cup, much larger in size than average, is wide and rather low with a regular, linear profile, while the edge is simply rounded. This shape recalls the Greek *phiai*, but it has neither shoulder nor lip.

The main decorative pattern is on the inside. Outside the central tondo, a first rim of five large acanthus leaves rises from a golden circle; the toreut perfectly organized the available area, since the left corner of each leaf overlaps with the right corner of the previous leaf and hides it. A second series of leaves, which are narrower but encompass a more embossed profile, appears in the background, alternating with those of the main row. This special arrangement of acanthus leaves recalls the bell of a Corinthian capital and creates a remarkable trompe l'oeil effect, since the observer stands exactly in the place of the shaft of the column.

Each leaf's veins are beautifully rendered by a vertical central incision, from which radiate slightly curved lines indicating the lateral nervures, whilst small dots mark the roughness of the plant's surface. The outline of the leaves are dentate.

A golden line with a row of small incised circles frame the central medallion. Near the lip is a garland composed of three different patterns (horizontal acanthus leaves, interlaced design, plant wreath), repeated four times; at the same height, but on the outside, there is another frieze displaying a motif of crossed crescent moons (interlacing).

This form of cup certainly has a Near Eastern origin, but it was very popular during the Hellenistic period in many parts of the ancient world. Related examples are found in Magna Graecia, Greece, Egypt, Near East, Iran and even in Bactria. Examples all over the Western world generally have a smaller diameter and are mostly deeper than their lower, wider counterparts manufactured in the East, which are perfectly exemplified by our work. The presence of a large tondo, often in more or less thick relief, and inlaid, is another distinctive feature of Western cups (New York collection, from Magna Graecia).

The serrations of the acanthus leaves are usually of the pointed type in the Hellenic world, but rounded in the Near East (acanthus known as "Seleucid"). The intermediate type, which can be related to that of this medallion, also exists in architecture (Corinthian capitals from the 2nd century B.C. excavated at Ai Khanum, in ancient Bactria). The gilded central motifs with several wreaths composed only of acanthus are rare, but they are documented on other Eastern Hellenistic cups.

Such vessels were considered great luxury items and would be part of the treasure of a temple and therefore serve for libations or belong to wealthy individuals, even to senior officials who would use them as gifts between peers; whilst other examples were probably intended for a funerary context.

PROVENANCE

Ex-British Private Collection; private European collection; acquired on the Swiss Art Market in 1993.

BIBLIOGRAPHY

VON BOTHMER D. (ed.), *Glories of the Past: Ancient Art from the Shelby White and Leon Levy Collection*, New York, 1990, p. 192, n. 138.

MERTENS J.R. (ed.), *Greece and Rome, The Metropolitan Museum of Art*, p. 80, n. 60 (from Magna Graecia).

OLIVER A. Jr. (ed.), *Silver for the Gods, 800 Years of Greek and Roman Silver*, Toledo, 1977, pp. 80-83, n. 44-46 (Iran).

For the treasures acquired by the Paul Getty Museum, see:

PFROMMER M., *Metalwork from the Hellenized East: Catalogue of the Collections*, Malibu, 1993, p. 21ff. and p. 116ff.

Other examples of intermediate or multi wreathed acanthus leaves:

Christie's, London, 5 juillet 1995, p. 88, n. 181 (silver cup).

GUILLAUME O., *Fouilles d'Aï Khanoum, vol. II, Les propylées de la rue principale*, Paris, 1983, p. 36, pl. 26).

35 COUPE AVEC MOTIF DE FEUILLES D'ACANTHE

Art hellénistique, fin du III^e-II^e s. av. J.-C.

Argent doré

D : 25.8 cm, Ht : 7.9 cm

La pièce est intacte : à l'intérieur elle est partiellement recouverte d'oxydation noire, tandis qu'à l'extérieur, dans la partie près du bord, il reste des incrustations. Le tondo (où l'on voit des marques de martelage) était peut-être complété par un élément rapporté.

Elle est faite d'un seul élément, d'épaisseur assez importante, qui a probablement été fondu et achevé sur une âme en bois ou en pierre plutôt que travaillé par martelage d'une feuille de métal ; les finitions (ciselures, polissage, dorure) ont été exécutées en un deuxième temps, à froid. À l'extérieur, on voit en négatif les incisions que forment les motifs de décoration. Toutes les parties décorées, à l'intérieur et à l'extérieur, sont mises en évidence par la dorure.

La coupe, de dimensions bien plus importantes que la moyenne, est large et plutôt basse, avec un profil régulier et linéaire ; son bord est simplement arrondi. Cette forme rappelle les *phialai* grecques mais elle est dépourvue de l'épaule et de la lèvre.

Le motif principal de la décoration se trouve à l'intérieur : après un tondo réservé, une première couronne de cinq grandes feuilles d'acanthé surgit d'un cercle doré : le toreute a parfaitement organisé l'espace à sa disposition, puisque le coin gauche de chaque feuille se superpose au coin droit de la feuille précédente en le cachant. Une deuxième série de feuilles, plus étroites mais au profil plus tourmenté, est située à l'arrière-plan ; elles apparaissent en alternance avec celles de la rangée principale. Cette disposition particulière de l'acanthé rappelle la corbeille d'un chapiteau corinthien et crée un trompe-l'œil remarquable, le spectateur se trouvant exactement à la place du fût de la colonne. Les nervures de chaque feuille sont magnifiquement rendues par une incision centrale verticale, de laquelle partent des lignes légèrement courbées qui indiquent les nervures latérales ; de petits points marquent les aspérités de la surface végétale. Les bords des feuilles sont dentelés.

Une ligne dorée, avec une rangée de petits cercles incisés, clôt le médaillon central. Près de la lèvre se trouve une guirlande que composent trois différents motifs (feuilles d'acanthé horizontales, résille, guirlande végétale), répétés quatre fois ; à la même hauteur, mais à l'extérieur, il y a une autre frise, avec un motif de croissants de lune croisés (entrelacs).

Cette forme de coupe est certainement d'origine proche-orientale, mais elle a eu beaucoup de succès à l'époque hellénistique dans plusieurs régions du monde antique. Il en existe des exemplaires comparables en Grande-Grèce, Grèce, Egypte, Proche-Orient, Iran et même jusqu'en Bactriane : en général les exemplaires du monde occidental ont un diamètre plus petit et sont surtout plus profonds que leurs correspondants fabriqués en Orient, plus bas et larges, dont l'exemplaire illustré est un très bel exemple. La présence d'un tondo important, souvent en relief plus ou moins épais et rapporté, est également une caractéristique des coupes occidentales (New York, de Grande-Grèce). Les dentelures des feuilles d'acanthé sont généralement de type pointu dans le monde hellénique mais arrondies au Proche-Orient (acanthé dit «séleucide»). Le type intermédiaire, comparable à celui de ce médaillon, existe dans l'architecture (chapiteaux corinthiens du II^e siècle av. J.-C. trouvés à Aï Khanoum, dans l'ancienne Bactriane). Les motifs centraux dorés à plusieurs couronnes seulement d'acanthé sont rares mais attestés sur d'autres coupes provenant du monde hellénistique oriental.

De telles pièces étaient certainement des objets de grand luxe : elles pouvaient être la propriété du trésor d'un temple et servir ainsi pour faire des libations, appartenir à de riches particuliers, voire à de très hauts fonctionnaires, qui les utilisaient parfois comme cadeaux entre pairs ; d'autres exemplaires étaient probablement destinés à un usage funéraire.

PROVENANCE

Collection particulière anglaise ; collection particulière européenne ; acquis sur le marché suisse de l'art en 1993.

BIBLIOGRAPHIE

VON BOTHMER D. (éd.), *Glories of the Past : Ancient Art from the Shelby White and Leon Levy Collection*, New York, 1990, p. 192, n. 138.

MERTENS J.R. (éd.), *Greece and Rome, The Metropolitan Museum of Art*, p. 80, n. 60 (de Grande-Grèce).

OLIVER A. Jr. (éd.), *Silver for the Gods, 800 Years of Greek and Roman Silver*, Toledo, 1977, pp. 80-83, n. 44-46 (Iran).

Pour les trésors acquis par le Musée P. Getty, v. :

PFROMMER M., *Metalwork from the Hellenized East : Catalogue of the Collections*, Malibu, 1993, pp. 21 ss. et pp. 116 ss.

D'autres exemples de feuilles d'acanthé intermédiaires ou à plusieurs couronnes :

Christie's, London, 5 juillet 1995, p. 88, n. 181 (coupe en argent).

GUILLAUME O., *Fouilles d'Aï Khanoum, vol. II, Les propylées de la rue principale*, Paris, 1983, p. 36, pl. 26 (chapiteau en marbre).

36 A LOW CUP DECORATED IN HONEYCOMB PATTERN

GL4PLT005

Sassanid, 5th-6th century A.D.

Glass

D: 21.5 cm

This blown-molded cup is virtually intact, despite a few minor chips. The transparent glass, which would probably imitate the appearance of rock crystal, is now covered with a thin brown patina.

The shape is very simple, yet plain and elegant. Wide and low, with a perfectly circular outline, its only decoration is composed of several series of hollow facets, accurately carved on the outer wall, whose design resembles a honeycomb pattern. These motifs are so famous and usual on Sassanid glasses that they can be considered as a sort of signature of the Persian craftsmen at that time. They were cold manufactured, by carving, grinding or polishing the surface of the material. To make these vessels, glass makers probably applied the same techniques and tools as stonecutters, using files and mostly circular saws equipped with an abrasive, such as emery for example.

The balance of this cup, which has no foot, is provided by a large circle that was carved exactly in the center and serves as a base. It is flanked by four circular rows of facets (two are circular in shape, two are of a geometric shape that is an intermediate between the circle and the hexagon), which taper while reaching the lip of the vessel.

Although attested by several copies that have survived to modern times, wide and low cups are rather rare in the panorama of Sassanid production. This example is remarkable not only for its size, well above the average, but also for its highly precise incisions. Chronologically, they are usually attributed to the second part of the reign of the Sassanids, between the 5th and 7th century A.D.

The Sassanid dynasty, which originated in Fars (south-western Iran), replaced the Parthian suzerains by forcefully seizing power in the early 3rd century A.D. (224). Its rulers reigned over a very vast region, broadly corresponding to modern-day Iraq, Iran and to the Gulf States for about four centuries, up to the advent of the Arabs in 642. The trade relations to the East established by the Sassanid merchants were going well beyond the routes used by Parthians and Romans. Indeed on the one hand, glasses which were carved by Iranian contemporary craftsmen crisscrossed the Silk Road as far east as India, China and Japan and, on the other hand, patterns influenced by Chinese silks begin to appear on Sassanid textiles and silverware at that time.

PROVENANCE

Private Collection, acquired in 1989.

BIBLIOGRAPHY

Ancient Glass, Miho Museum, 2001, n. 177.

Antiken 9, Glas der Könige/Glass of the Kings, Schliffgläser des Sasanidischen Grossreiches/Cut Glass from the Sasanian Empire, 224-624 A.D., Gordan Weber Kunsthandel, Cologne 2004, pp. 23-27, n. 9-10.

Yemen, Nel paese della regina di Saba, Milan-Geneva, 2000, p. 395, n. 385.

On Sassanid art and glassmaking:

Les Perses Sassanides, Fastes d'un empire oublié (224-642), Paris, 2006, pp. 139-154.

La coupe en verre soufflé et moulé est pratiquement intacte malgré quelques ébréchures mineures ; le verre transparent, qui devait imiter l'aspect du cristal de roche, est actuellement recouvert d'une mince patine marron.

La forme est extrêmement simple mais sobre et élégante : large et basse, au contour parfaitement circulaire, son seul décor consiste en plusieurs séries de facettes creuses, précisément taillées sur l'extérieur de la paroi, dont le dessin semble reproduire un effet de nid d'abeille. Ces motifs sont si célèbres et fréquents sur les verres sassanides qu'ils peuvent être considérés comme une sorte de signature des artisans perses de cette époque : ils étaient exécutés à froid, en taillant, en meulant ou en polissant la surface du matériau. Pour les exécuter, les verriers appliquaient probablement les mêmes techniques et outils que les lapidaires, en utilisant des limes et surtout des scies circulaires pourvues d'un abrasif comme par exemple l'émeri.

L'équilibre de cette coupe, dépourvue de pied, est assuré par un grand cercle taillé exactement au centre qui sert de base : il est encadré de quatre rangées circulaires de facettes (deux de cercles, deux de formes géométriques intermédiaires entre le cercle et l'hexagone), qui rapetissent en montant vers la lèvre de la pièce.

Bien qu'attestées par plusieurs exemplaires parvenus jusqu'à nous, les coupes larges et basses sont relativement rares dans le panorama de la production sassanides ; l'exemplaire en examen est remarquable non seulement par sa taille bien supérieure à la moyenne, mais aussi par la grande précision des incisions. Chronologiquement elles sont généralement attribuées à la deuxième partie du règne des Sassanides, entre le V^e et le VII^e siècle de notre ère.

La dynastie sassanide, qui a son origine dans le Fars (Iran sud-occidental), a remplacé les suzerains parthes en s'emparant du pouvoir par la force au début du III^e siècle apr. J.-C. (224) ; ses représentants ont régné sur une très vaste région, correspondant dans les grandes lignes aux actuels Iraq, Iran et aux états du Golfe pendant environ quatre siècles, jusqu'à l'arrivée des Arabes en 642. Les relations commerciales vers l'Orient établies par les marchands sassanides vont bien au-delà des habituelles routes pratiquées par les Parthes et les Romains, puisque d'une part les verres taillés par les artisans iraniens contemporains sillonnent la route de la Soie jusqu'à l'Inde, la Chine et le Japon, et de l'autre des motifs influencés par les soieries chinoises apparaissent sur les tissus et l'argenterie sassanides.

PROVENANCE

Collection particulière, acquis en 1989.

BIBLIOGRAPHIE

Ancient Glass, Miho Museum, 2001, n. 177.

Antiken 9, Glas der Könige/Glass of the Kings, Schliffgläser des Sasanidischen Grossreiches/Cut Glass from the Sasanian Empire, 224 – 624 A.D., Gordian Weber Kunsthandel, Cologne, 2004, pp. 23-27, n. 9-10.

Yemen, Nel paese della regina di Saba, Milan-Genève, 2000, p. 395, n. 385.

Sur l'art sassanide et sa verrerie :

Les Perses Sassanides, Fastes d'un empire oublié (224-642), Paris, 2006, pp. 139-154.

37 BAND CUP WITH A DIONYSIAC SCENE
ATTRIBUTED TO AN ARTIST NEAR THE PAINTER OF THE AGORA P1241

BLFKY021

Greek, Attic, ca. 550-530 B.C.

Ceramic

D: 21.8 cm

The cup is complete and intact with a few minor chips. It is decorated in the black-figure technique with added red and white color, especially for the flesh of female figures. Incised lines indicate details of anatomy and clothing. The black still retains its original metallic and shiny luster; the lighter shades on the surface resulted from the firing process.

This cup is known as a band cup, characterized by figural decoration limited to a reserve band on the sides of the cup between the handles, and black glaze covering the lip and the body of the vessel. Figures are painted in miniature, in the style of the artists known as the "Little Masters." Their technique developed from a painting style depicting miniature figures, which was introduced by Corinthian potters for the decoration of small perfume vases in the 7th century B.C.

The scenes painted on both sides of the vessel are nearly identical. At the center is a twisted vine tree with many branches from which hang leaves and eight bunches of grapes. Two maenads, seemingly lost in an ecstatic dance, frame the plant decoration. They are dressed in chitons covered with animal skins, possibly those of the panther. Taking into account the gestures of the maenads, who look surprised and almost frightened, it is possible that the branch suddenly sprung out of the earth, as an epiphany or an *anodos* of the god of wine, Dionysos, appearing in front of his acolytes. The figural compositions are framed by a pattern of palmettes and spirals at the handles.

In Greek mythology, maenads (μαῖναδες, from μαῖνομαι meaning to rave) or Bacchantes, are female followers of Dionysus that have a divine or human origin. The first maenads were originally the nymphs who fed Dionysus in his childhood. As female counterparts of the satyrs they accompany in orgiastic or Dionysiac processions, maenads may carry a thyrsus, a kantharos, or a flute as an attribute. Their sexual exploits and frenzied dances are reproduced by human Bacchantes, the women who take part in the cults of Dionysus, like the famous Bacchantes of Euripides who were driven mad by the deity and blinded to the point that they no longer recognized their children.

The links between this cup and the work of the Painter of the Agora P1241 was established by Pieter Heesen and are justified on stylistic and thematic grounds. Dionysiac scenes, including processions of satyrs, maenads, and vine branches, are a favorite subject of the Painter of Agora P1241, and only band cups have been attributed to him. This artist's work is somewhat mechanical and repetitive. His artistic qualities are considered average among his Attic contemporaries, as evidenced by this cup, where there is a symmetry between the representations on both sides, but there are numerous details enriching the grape branches, chiton, and skins of the maenads.

PROVENANCE

Ex-Jean-Marie Talleux Collection, Grand-Fort-Philippe, France; Hotel Drouot, Paris, December 6-7, 1995, lot 256.

BIBLIOGRAPHY

On the Painter of the Agora P1241:

BEAZLEY J.D., *Attic Black-Figure Vase-Painters*, New York, 1978, p. 191.

BEAZLEY J.D., *Paralipomena*, Oxford, 1971, p. 79.

MOORE M.B. - PEASE PHILIPPIDES M.Z., *The Athenian Agora, vol. XXIII: Attic Black Figured Pottery*, Princeton, 1986, p. 303, n. 1708, pl. 111.

On Attic black-figure cups:

BOARDMAN J., *Athenian Black Figure Vases, A Handbook*, London, 1997, pp. 58ff.

VIERNEISEL K., *Kunst der Schale, Kultur des Trinkens*, Munich, 1990, pp. 17-178.

37 COUPE À BANDE AVEC SCÈNE DIONYSIAQUE PAR UN PROCHE DU PEINTRE DE L'AGORA P1241

Art grec (Attique), vers 550-530 av. J.-C.

Céramique

D : 21.8 cm

La coupe est entière et, mis à part quelques ébréchures, elle est intacte. Décorée selon la technique dite de la figure noire, elle présente de nombreux éléments rehaussés de peinture pourpre ou blanche (surtout pour la peau des figures féminines) ; des incisions ajoutent des détails anatomiques et aux vêtements. La peinture noire garde en bonne partie son éclat métallique et brillant ; les ombres plus claires sur la surface sont probablement dues à un problème survenu pendant la cuisson.

Cette coupe est de type appelé à bande par les archéologues (*band cup* en anglais), caractérisé par l'épaisse ligne noire qui recouvre la lèvre et le corps du récipient jusqu'au niveau des anses. La décoration figurée se limite à une frise claire située au centre du corps, où les personnages sont peints en miniature (le style est dit des «petits maîtres», *little masters* en anglais) selon une mode introduite au VII^e siècle par les céramistes corinthiens pour l'ornement de leurs petits vases à parfums.

Les scènes peintes sur les deux faces du vase sont pratiquement identiques : au centre un arbre de vigne torsadé avec plusieurs branches auxquelles sont suspendues des feuilles et huit grappes de raisin mûr. Deux ménades, perdues dans leurs danses extatiques (elles courent, se tournent vers l'arrière et exécutent d'amples mouvements avec les bras), entourent la décoration végétale : elles sont habillées d'un chiton long recouvert d'une peau d'animal (de panthère ?). On peut même aller plus loin dans l'interprétation de la scène : en tenant compte des gestes des ménades, qui semblent surprises voire presque effrayées, on peut se demander si la branche ne surgit pas soudainement de la terre, comme s'il s'agissait d'épiphanie ou d'un anodos du dieu lui-même, qui se manifeste devant ses acolytes.

Les compositions sont closes, juste avant les anses, par un motif de palmettes et de spirales.

Dans la mythologie grecque, les Ménades (Μαινάδες, de μαινομαι, délirer), ou Bacchantes, sont les accompagnatrices de Dionysos. Elles peuvent avoir une origine divine ou humaine : les premières sont le pendant féminin des satyres (à l'origine il s'agissait des Nymphes ayant nourri Dionysos dans son enfance) qu'elles accompagnent dans leurs cortèges orgiaques et ont comme attributs le thyrses, le canthare ou une flûte. Ce sont leurs ébats et leurs danses effrénées que reproduisent les Bacchantes humaines, les femmes qui se livrent aux cultes de Dionysos, comme les célèbres Bacchantes d'Euripide, aveuglées par la folie que le dieu leur a insufflée au point de ne plus reconnaître leurs enfants.

Le rapprochement de cette coupe avec les œuvres du peintre de l'Agora P1241, proposé par Pieter Heesen, se justifie pour plusieurs raisons : stylistiques tout d'abord, mais aussi thématiques (les scènes dionysiaques avec cortèges de satyres et ménades et branches de vigne sont son sujet préféré) et formelles (jusqu'à présent, seules des coupes à bandes lui ont été attribuées). Il s'agit d'un artiste dont l'œuvre est un peu mécanique et répétitive mais dont les qualités artistiques s'inscrivent dans la bonne moyenne de ses contemporains attiques, comme le prouvent, en ce qui concerne la coupe en examen, la symétrie entre les représentations sur les deux faces et surtout les nombreux détails qui enrichissent les branches de raisin, le chiton et les peaux des ménades.

PROVENANCE

Ancienne collection Jean-Marie Talleux, Grand-Fort-Philippe, France ; Hôtel Drouot, Paris, 6-7 décembre 1995, n. 256.

BIBLIOGRAPHIE

Sur le peintre de l'Agora P1241, v. :

BEAZLEY J.D., *Attic Black-Figure Vase-Painters*, New York, 1978, p. 191.

BEAZLEY J.D., *Paralipomena*, Oxford, 1971, p. 79.

MOORE M.B. – PEASE PHILIPPIDES M.Z., *The Athenian Agora*, vol. XXIII : *Attic Black Figured Pottery*, Princeton, 1986, p. 303, n. 1708, pl. 111.

Sur les coupes attiques à figures noires, v. :

BOARDMAN J., *Athenian Black Figure Vases, A Handbook*, Londres, 1997, pp. 58 ss.

VIERNEISEL K. et al., *Kunst der Schale, Kultur des Trinkens*, Munich, 1990, pp. 17-178.

38 A DRAPED FEMALE STATUETTE

Byzantine, 4th century A.D.

Bone

H: 18.1 cm

BONFIG010

The statuette is complete and in good overall condition. It has been reassembled (head, torso and perhaps the lower legs) and shows some restorations behind the head, on the neck and its back. The left hand, which was carved separately, fits into a hole at the end of the arm. The details are still clearly legible in spite of the surface's wear.

The figure was carved from a thin and hollow piece of bone, the slender appearance of which influences the whole structure of the composition. It represents an apparently young woman, who stands upright on a small and low, narrow hexagonal pedestal. According to a recurring type in Greco-Roman art, the weight of her body is supported by one leg (the right one here), while the other leg is slightly bent forward.

The young woman is completely draped in a foot-length chiton, over which she wears a himation (cloak) that covers her two bent arms and her right hand; her cloak is pulled up over the back of her head, like a veil.

The treatment of the folds of the garments varies between the delicate and light linen of the chiton (tight and vertical folds) and the thicker wool of the himation (large, semicircular and more irregular folds). On the left side, many incisions indicate the edge and the fringe of the himation. The left hand crosses over the chest and with its elongated fingertips holds an oval object that appears to be covered with scales and might be identified as a fruit, perhaps a pine cone or a pomegranate.

The face is delicately modeled and displays idealized features, the gaze directed upwards, the centrally-parted hair falls on both sides of the face and is furrowed by deep but regular locks, partially hiding the ears. The woman's forehead is adorned with a crescent-shaped diadem. She wears sandals.

Typologically, this piece relates to a large group of female images whose first examples date back to the Hellenistic period (circa 300 B.C.), and that have been largely adapted during the early and late Roman periods both in large-scale sculpture and in minor arts. Crowned with a portrait-head (of a citizen, but sometimes of a noble woman, or even of an Emperor's wife), figures of this type, appeared in many variations (position of the arms, arrangement of the garments, etc.), and represented both the simple woman and the Roman matron.

It is difficult to precisely determine the identity of this small figure, of which only a few pieces of survive in such fine quality. Perhaps it was a votive image depicting a goddess, like Demeter because of the veil, or like Aphrodite (the pine cone and the pomegranate are attributes indicating a link with fertility and fecundity beliefs): or, more simply, a priestess who is performing a rite. The statuette could have functioned as the handle of an object such as a mirror, keeping it closely connected to the female world; or an element decorating woodwork or a bed, etc.

The two closest parallels for this figurine are the statuettes at Princeton and Boston. They both date to the 4th century A.D. and would come from the eastern regions of the Empire (Anatolia, Syria).

PROVENANCE

Ex-private collection; Christie's, New York, December 6, 2001, lot 654.

BIBLIOGRAPHY

KALAVREZOU I. (ed.), *Byzantine Women and Their World*, New Haven - London, 1976, pp. 86-87, no. 28 (Princeton, the Art Mus.).
Romans and Barbarians, Boston, 1976, p. 57, n. 76 (Boston, Mus. of Fine Arts).

La statuette est complète et globalement en bon état, mais elle a été recollée (tête, torse, et peut-être la partie inférieure des jambes) et présente quelques restaurations derrière la tête, sur le cou et dans le dos. La main gauche, sculptée séparément, s'insère dans le trou percé à l'extrémité du bras. La surface est par endroits un peu usée même si les détails sont encore bien lisibles.

La figure a été taillée dans un fragment d'os mince et creux, dont l'aspect longiligne conditionne toute la structure de la composition : elle représente une femme apparemment jeune, qui se tient debout sur un petit socle bas et étroit, de forme hexagonale. Selon une typologie récurrente dans l'art gréco-romain, le poids de son corps est entièrement soutenu par une seule jambe (ici la droite) tandis que l'autre est à peine pliée et le pied écarté.

La jeune femme est complètement drapée dans un chiton long jusqu'à ses pieds, au-dessus duquel elle porte un himation (manteau) qui couvre les deux bras pliés et la main droite ; elle remonte son manteau derrière la tête et se couvre la tête comme avec un voile.

Le traitement des plis qui sillonnent les vêtements est différencié selon qu'il s'agit du tissu en lin fin et léger du chiton (plis serrés et verticaux) ou de la laine plus épaisse de l'himation (gros plis semi-circulaires et plus irréguliers) ; sur le flanc gauche, de nombreuses incisions indiquent le bord et la frange de l'himation.

La main gauche passe devant la poitrine et tient à l'extrémité des doigts longs et minces un objet ovale qui semble recouvert d'écailles, dans lequel on peut reconnaître un fruit, peut-être une pive ou une grenade.

Le visage présente des formes délicatement travaillées et des traits plutôt idéalisés avec le regard perdu vers le haut ; les cheveux, divisés par la raie médiane, descendent à gauche et à droite et sont sillonnés par des mèches profondes mais régulières qui cachent partiellement les oreilles.

La femme ne semble pas porter de bijoux, mais son front est orné d'un diadème en croissant de lune ; ses pieds sont chaussés de sandales. Typologiquement cette pièce peut être classée dans un important groupe d'images féminines dont les premiers exemplaires remontent à l'époque hellénistique (vers 300 av. J.-C.) et qui ont été largement repris pendant toute l'époque romaine jusqu'au Bas Empire, dans la grande sculpture comme dans les arts mineurs : couronnées par une tête-portrait (de citoyenne mais parfois de noble, voire de femme d'empereur) les statues de ce type, dont il existe de nombreuses variantes (position des bras, disposition des vêtements, etc.), étaient utilisées pour exprimer l'idéal féminin de pudeur et de simplicité et aussi, dans le monde romain, de *matrona*.

Il est actuellement difficile d'établir avec précision l'utilisation de cette petite figure, qui ne possède que peu de pièces comparables d'une qualité aussi fine : il s'agissait peut-être d'une image votive représentant une divinité comme Déméter, Koré ou, plus difficilement en raison du voile, comme Aphrodite (la pomme de pin et la grenade sont des attributs indiquant un lien avec les croyances sur la fertilité et la fécondité) ; ou, plus simplement, d'une prêtresse accomplissant une offrande ; ou du manche pour un objet comme un miroir, qui reste étroitement lié au monde de la femme ; ou d'un élément ornant une menuiserie ou un lit, etc.

Les deux meilleurs parallèles pour cette figurine sont les statuettes de Princeton et de Boston, qui sont datées du IV^e s. apr. J.-C. et qui proviendraient des régions orientales de l'Empire (Anatolie, Syrie).

PROVENANCE

Ancienne collection particulière ; Christie's, New York, 6 décembre 2001, n. 654.

BIBLIOGRAPHIE

KALAVREZOU I. (éd.), *Byzantine Women and Their World*, New Haven – Londres, 1976, pp. 86-87, n. 28 (Princeton, The Art Mus.).
Romans and Barbarians, Boston, 1976, p. 57, n. 76 (Boston, Mus. of Fine Arts).

39 GLOBULAR JAR DECORATED WITH PAINTED SPIRALS

TRJA061

Egyptian, Predynastic period (Naqada II, circa 3400-3200 B.C.).

Ceramic

H: 17.5 cm, D: 22 cm

The vessel is complete and virtually intact with some minor chips on the handles and lip. The surface is slightly worn, while the red-brown paint is perfectly preserved. The hand-modeled jar is slightly larger than average for the type and is made of fine, brick-colored terracotta.

Jars having cylindrical horizontal handles are among the most "classic" shapes in the repertoire of Egyptian Predynastic pottery. This example has a globular body of symmetrical shape, but the absence of a base causes the vessel to be slightly off balance. The vessel has no neck and the rounded lip is flattened at the rim. The handles were made separately, attached to the shoulder and pierced before firing with a thin cylindrical tool. A cord threaded through the holes would have provided for the suspension or transport of the vessel.

The painted decoration is limited to a repetition of the spiral pattern, which might imitate the surface spots of breccia marble, a pink stone mottled with white that was used by the Egyptians for small vessels. The spirals are loosely arranged in two horizontal rows separated by zig-zag lines between the rows. A slightly larger spiral is painted under the handles, and two others are located on the bottom of the jar. A pattern of crossed oblique lines runs along the lip.

The painted pottery of the Naqada II phase is characterized by clay of good quality fired at higher temperatures than ceramics of previous phases. Along with the globular or elongated jar, with or without handles, the most common shape is that of the small amphora. The repertoire of decorative motifs, whose exact meaning is not always known, includes spirals, boats, a semi-circular pattern recalling the silhouette of an ostrich, trees or bushes, and triangles.

The term "Naqada" not only indicates the toponym of a major Prehistoric site but it is often used to characterize historical and cultural events of the period preceding the unification of Egypt and advent of the Pharonic state. The name is that of a modern city located about 30 kilometers north of Luxor, on the right bank of the Nile. The period broadly corresponds to the 4th millennium B.C., which Egyptologists divide into phases known as Naqada I, II and III.

PROVENANCE

Private Collection; acquired from a German Art Gallery, 2006.

BIBLIOGRAPHY

BERMAN L.M. (ed.), *The Cleveland Museum of Art, Catalogue of Egyptian Art*, New York, 1999, pp. 107-111, no. 51-54.

PAGE-GASSER M. and al., *Egypte, Moments d'éternité*, Mainz/Rhine, 1997, pp. 38-39, no. 17.

PAYNE J.C., *Catalogue of the Predynastic Egyptian Collection in the Ashmolean Museum*, Oxford, 1993, fig. 38-39, no. 837-846.

39 PETITE JARRE GLOBULAIRE ORNÉE D'UN MOTIF DE SPIRALES PEINTES

*Art égyptien prédynastique (Naqada II, vers 3400-3200 av. J.-C.)**Céramique**Ht: 17.5 cm, D: 22 cm*

Malgré quelques petites ébréchures (surtout sur les anses et sur la lèvre), le récipient est complet et pratiquement intact. La surface est un peu usée surtout sous le fond, usé par le contact régulier avec le sol, tandis que la peinture couleur brique est en très bon état. Cette petite jarre, de taille un peu plus grande que la moyenne, a été modelée à la main dans une terre de couleur brique de bonne qualité.

La jarre à anses horizontales cylindriques est une des formes les plus «classiques» du répertoire des potiers égyptiens de la période prédynastique. Le corps de cet exemplaire est globulaire et malgré la bonne symétrie de la forme, l'absence de base ne lui permet pas d'avoir un équilibre stable; le col est pratiquement inexistant et la lèvre, au bord arrondi, est plate dans sa partie supérieure. Les anses ont été faites séparément, fixées à l'épaule et percées avant la cuisson à l'aide d'un objet cylindrique et mince, qui a laissé des traces bien visibles sur la surface de l'argile: ces trous servaient pour le passage d'une ficelle qui permettait de suspendre et de transporter le récipient.

La décoration, uniquement peinte, se limite à la répétition du motif de la spirale, qui, selon les savants modernes, reproduirait les taches superficielles de la brèche (une pierre rose avec des taches blanches, utilisée par les Égyptiens pour la fabrication de petits récipients); les spirales sont irrégulièrement disposées sur deux registres horizontaux et sont parfois séparées par des longs zigzags; une spirale un peu plus grande occupe l'espace se trouvant sous les anses, deux autres sont encore visibles juste sous le fond de la jarre. Un motif de traits obliques se croisant court sur toute la lèvre.

La céramique peinte de la phase Naqada II se caractérise par une argile de bonne qualité, cuite à une température plus haute que les céramiques des phases précédentes ou d'utilisation domestiques: à côté de la jarre avec ou sans anses, qui est connue dans ses variantes globulaires, comme ici, ou plus allongées, la forme la plus commune est celle de la petite amphore. Le répertoire des motifs décoratifs comprend différentes sortes de spirales, des bateaux, un motif de demi-cercle rappelant la silhouette d'une autruche, des arbres ou buissons, des triangles, etc.: leur interprétation exacte reste parfois énigmatique.

En égyptologie, le terme «Naqada» n'indique pas uniquement le toponyme d'un des sites préhistoriques les plus importants (le nom est celui d'une ville moderne située à une trentaine de kilomètres au nord de Louxor sur le rivage droit du Nil), mais il est souvent utilisé pour caractériser les différentes manifestations historiques et culturelles de toute la période précédant l'unification de l'Égypte et l'avènement de l'état pharaonique. Chronologiquement, cette époque correspond dans ses grandes lignes avec le IV^e millénaire avant notre ère, que les égyptologues ont subdivisé en trois phases principales, appelées Naqada I, II et III, avec des subdivisions ultérieures.

PROVENANCE

Collection particulière; acquis auprès d'une galerie d'art allemande en 2006.

BIBLIOGRAPHIE

BERMAN L.M. (éd.), *The Cleveland Museum of Art, Catalogue of Egyptian Art*, New York, 1999, pp. 107-108, n. 51-52.

PAGE-GASSER M. et al., *Égypte, Moments d'éternité*, Mayence/Rhin, 1997, pp. 38-39, n. 17.

PAYNE J.C., *Catalogue of the Predynastic Egyptian Collection in the Ashmolean Museum*, Oxford, 1993, fig. 45-48, n. 885-910.

40 A HORSEMAN ON HIS MOUNT

Greek, Boeotian, middle of the 6th century B.C.

Terracotta

H: 12.4 cm

TR2AN003

The figurine is modeled of fine pink-beige clay, and in a remarkable state of preservation. The dark brown paint turns red-brown in places. As evidenced by fingerprints left on the surface by the coroplast, it was shaped by hand with the horseman, legs, and tail of the horse made separately and joined by pressing together before firing.

The group is composed of simple geometric shapes. The horse stands in a static position mounted by a small rider, such "jockeys" often being referred to as "monkey-horsemen." The rider's legs are not indicated and his arms are extended to connect with a painted line that represents the reins. A single horizontal notch indicates the only anatomical detail of the horseman's face.

The horse has a cylindrical body and an arched neck. Its muzzle is painted with details marking the harness, and unusually large eyes are painted on the mane at the upper part of the neck. The horse is decorated with numerous painted stripes, which function more as an ornamental motif than as indicators of the animal's anatomy.

This type of decoration allows us to classify the statuette as part of a series of painted riders produced in Boeotian workshops in the decades preceding the middle of the sixth century B.C. According to the classification proposed by J. S. Ostergaard, it belongs to group G, which was widespread during the middle decades of the 6th century B.C.

These striped figurines, which betray a Corinthian influence, particularly in the shape of the rider, are contemporary with the flat, seated, or standing female statuettes known as *pappades*.

The Boeotian tradition of using the horse as an iconographic motif for the manufacture of terracottas dates back at least to the 7th century B.C, with the production of polychrome, matt-painted, or entirely black-glazed horses. Examples in which riders without legs "melt" into the croup of the horse are the last documented, and their production ceased shortly after 550 B.C.

PROVENANCE

Acquired on the British Art Market, London, 1990.

BIBLIOGRAPHY

In general for this type of figurine:

OSTERGAARD J.S., *Terracotta Horses and Horsemen of Archaic Beotia in Acta Hyperborea* 3, 1991, pp. 111-189 (mostly pp. 133-140 et 148-150 for the G group).

Other Boeotian horses:

BESQUES S., *Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre-cuite grecs, étrusques et romains, Vol. I, Epoques préhellénique, géométrique, archaïque et classique*, Paris, 1954, pp. 18-19, n. 105-106.

Greece in the Archaic Period, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen, 1994, n. 31.

HIGGINS R., *Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities*, British Museum, vol. I, London, 1954, p. 206, n. 770; p. 209-210, n. 782-786.

SZABO M., *Archaic Terracottas of Beotia*, Rome, 1994, p. 56-60, fig. 41-53.

40 CAVALIER SUR SA MONTURE

*Art grec (Béotie), milieu du VI^e s. av. J.-C.**Terre cuite**Ht : 12.4 cm*

La figurine, dont l'état de conservation est remarquable, a été modelée dans une terre beige rosée de bonne qualité ; comme le prouvent les empreintes digitales laissées sur la surface par le potier, elle a été faite à la main avec des éléments préparés séparément et ajoutés par pressage avant la cuisson (cavalier, pattes et queue de l'animal). La peinture brun foncé vire par endroits au brun rouge.

Ce groupe est construit de formes géométriques assemblées de façon très simple mais qui ne laisse planer aucun doute sur l'identification du sujet : il représente un cheval debout en position statique monté par un cavalier de dimensions trop petites et aux formes naïves (en anglais ces «jockeys» sont souvent appelés «monkey-horsemen»), qui allonge ses bras vers le cou de l'animal pour toucher la ligne peinte indiquant les rênes. Ses jambes sont invisibles. Une simple encoche horizontale sert à marquer quelques détails anatomiques du visage.

Le corps de l'animal est cylindrique, son cou arqué ; cinq tiges verticales constituent la queue et les pattes, aux sabots arrondis ; le museau est droit, avec quelques détails peints pour indiquer le harnachement ; les yeux sont bizarrement peints au centre de la crinière. Le corps du cheval est décoré de nombreux registres de zébrures peints en brun foncé qui, plus qu'indiquer l'anatomie du mammifère, sont peut-être un prétexte pour couvrir la surface avec des motifs ornementaux.

Ce type de décoration permet de classer la statuette illustrée avec l'importante série des cavaliers à bandes peintes produits dans les ateliers béotiens (certains se trouvaient certainement à Tanagra, cité située non loin de Thèbes) pendant les décennies précédant le milieu du VI^e siècle. D'après le classement proposé par J.S. Ostergaard, la pièce en examen appartient au groupe G, qui était largement répandu pendant les décennies centrales du VI^e siècle av. J.-C.

La tradition béotienne d'utiliser le cheval comme motif iconographique pour la fabrication de terres cuites remonte au moins au VII^e siècle, avec les groupes de chevaux polychromes à peinture mate ou entièrement vernis en noir. Les figurines zébrées, qui trahissent une certaine influence stylistique corinthienne (forme du cavalier) sont contemporaines des plus célèbres et fréquentes statuettes féminines plates, assises ou debout, appelées *pappades*.

Chronologiquement, les exemplaires où le cavalier dépourvu de jambes semble pousser directement de la croupe du cheval sont les derniers attestés : leur production s'est éteinte peu après 550 av. J.-C.

PROVENANCE

Acquis sur le marché anglais de l'art, Londres, en 1990.

BIBLIOGRAPHIE

En général sur ce type de terres cuites :

OSTERGAARD J.S., *Terracotta Horses and Horsemen of Archaic Beotia* dans *Acta Hyperborea* 3, 1991, pp. 111-189 (surtout pp. 133-140 et 148-150 pour le groupe G).

D'autres chevaux béotiens :

BESQUES S., *Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre cuite grecs, étrusques et romains, Vol. I, Epoques préhellénique, géométrique, archaïque et classique*, Paris, 1954, pp. 18-19, n. 105-106.

Greece in the Archaic Period, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen, 1994, n. 31.

HIGGINS R., *Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities*, British Museum, vol. I, Londres, 1954, p. 206, n. 770 ; pp. 209-210, n. 782-786.

SZABO M., *Archaic Terracottas of Beotia*, Rome, 1994, pp. 56-60, fig. 41-53.

41 A FIGURE IN RELIEF

BASFIG007

Syro-Anatolian, 18th century B.C. or early 1st millennium B.C.

Basalt

H: 107 cm

The sculpture is complete (only the upper end is chipped) and in good condition, although the surface of this type of stone typically shows many irregularities. The image worked in relief was carved from a large, rough-hewn block that still keeps its pointed, curved shape, with the circular base and the oval upper part. The figural scene only covers a limited portion of the entire surface.

In addition to its seemingly slightly elaborate artistic qualities and its formal simplicity, this piece has a beautiful presence. It conveys a very particular impression, since the female figure, carved in low relief, literally appears to emerge from the block, as if it struggled to free itself from the material which entraps it. One could even suggest that the sculptor left his work unfinished, but the lowness of the relief, the sense of wholeness emanating from the image of the woman and the fact that the carved side is tilted do not argue in favor of this hypothesis.

Stylistically the female figure is characterized by the juxtaposition of simple geometric forms that structure the body (an oval for the head, the bust is rectangular, the vase is triangular, the legs and arms are vertical stalks, etc.).

The woman is represented seated on a stool, which is invisible to the viewer, and holds on her knees a triangular object that can reasonably be identified as a large cup. The position of her hands seems to indicate that the vessel is fitted with two handles that the woman clutches between her fingers. The head is broad and flat, with a rounded chin. The facial details are marked, with special attention given to the sensory organs: the almond-shaped eyes, with the incised lids, the nose whose drawing follows the curve of the eyebrows, the ears in relief, the horizontal mouth with the small full lips. The hair is apparently short and forms a series of wavy bangs furrowed by regular incisions. The arms are bent at right angles, the legs are like two cylinders, with engraved lines indicating the toes.

She is dressed in a calf-length tunic, ornamented with a fringe of small vertical lines. Her adornment is composed of a pair of earrings with a rounded pendant, of a thick circular necklace, of bracelets at her wrists and of several rings around her ankles.

If the cultural and geographical framework of this sculpture appears certain, the chronology raises some questions: indeed, in the Syro-Anatolian area (the large region situated between eastern Anatolia and northern Syria), the tradition of large-scale basalt sculpture dates back at least to the early 2nd millennium B.C. (as evidenced by the discoveries at Ebla in the 1980s) and continues, for figures that can be closely related to our piece, until the beginning of the Iron Age (10th-8th century B.C.).

The stylistic comparison with the statue of an Eblean high dignitary dated to the Middle Bronze Age shows that the highest chronology can not be excluded (the figure from Ebla almost remains an isolated example however), even if the other hypothesis seems preferable, since from the early Iron Age onward basalt statuary from these regions underwent a major quantitative and typological expansion (rock reliefs, architectonic reliefs, and isolated funerary statues). The style of this production remained rather simple and somewhat unchanged, even if the subjects are quite diversified. Like other large or small-sized sculptures representing men, women or seated couples (see, for instance, the stele of the "couple" from Marash), this relief might have served as a funeral image of a woman holding a cup (here, a large cup would replace the usual small offering cup that can generally be seen in the right hand of the figures).

PROVENANCE

Ex-G. Moro Collection, Paris, France, 1970's-1980's.

BIBLIOGRAPHY

On Syro-Anatolian sculpture from the early Iron Age:

MOORTGAT A., *Tell Halaf III, Die Bildwerke*, Berlin, 1955 (see especially A, 1-2, pp. 35-37 and D, 5, p. 123)

GENGE H., *Nordsyrisch-südanatolische Relief: eine archäologische-historische, Untersuchung, Datierung und Bestimmung*, Copenhagen, 1979.

MATTHIAE P., *La storia dell'arte dell'Oriente antico, I primi imperi e i principati del Ferro, 1600-700 a. C.*, Milan, 1997, pp. 175-226.

Die Hethiter und ihr Reich, Das Volk des 1000 Götter, Bonn, 2002, pp. 270-271, fig. 7 (stele of the "couple" from Marash)

On Syro-Anatolian stone sculpture from the Middle Bronze Age:

Ebla, Alle origini della civiltà urbana, Milan, 1995, p. 411, n. 54 (statue of a high dignitary).

MATTHIAE P., *High Old Syrian Royal Statuary from Ebla* in HROUDA B. et al., *Von Uruk nach Tuttul, eine Festschrift für E. Strommenger, Studien von Kollegen und Freunden*, Munich, 1992, pp. 111-128.

41 FIGURE EN RELIEF

Art syro-anatolien, XVIII^e s. av. J.-C. ou début du I^{er} mill. av. J.-C.

Basalte

Ht: 107 cm

La sculpture est complète (seule l'extrémité supérieure est ébréchée) et en bon état, même si, comme d'habitude, la surface de ce type de pierre présente de nombreuses irrégularités. L'image en relief a été taillée dans un gros bloc bien ébauché, qui conserve encore sa forme d'ogive, avec la base circulaire et sa partie supérieure ovale : la scène figurée occupe seulement une portion réduite de la surface disponible. Malgré ses qualités artistiques apparemment peu élaborées et sa naïveté formelle, cette pièce a une belle présence : elle dégage une impression très particulière, puisque la figure féminine, exécutée en bas-relief, semble littéralement naître du bloc comme si elle devait s'en dégager avec difficulté. On pourrait même imaginer que le sculpteur ait laissé son œuvre inachevée, mais la faiblesse du relief, la sensation qu'à l'image de la femme il ne manque rien et le fait que la face travaillée soit inclinée ne plaident pas en faveur de cette hypothèse.

Stylistiquement la figure féminine est caractérisée par la juxtaposition de figures géométriques simples qui structurent son corps (un ovale pour la tête, le buste est rectangulaire, le vase triangulaire, les jambes et les bras sont des tiges verticales, etc.).

La femme est représentée assise sur un siège invisible au spectateur, et tient, posé sur ses genoux, un objet triangulaire que l'on peut raisonnablement identifier comme une grande coupe : l'attitude des ses mains semble indiquer que le récipient est pourvu de deux anses que la femme serre entre les doigts. La tête est large et plate, avec le menton arrondi. Les détails du visage sont présentés avec un soin particulier dédié aux organes sensoriels : les yeux en forme d'amande, avec les paupières incisées, le nez dont le dessin prolonge la courbe des arcades sourcilières, les oreilles en relief, la bouche horizontale aux petites lèvres charnues. Les cheveux sont apparemment courts et forment une frange ondulée sillonnée par des incisions régulières. Les bras sont pliés à angle droit, les jambes sont comme deux cylindres où des traits gravés marquent les orteils.

Elle est habillée d'une tunique longue jusqu'aux mollets, ornée par une frange de petits traits verticaux. Sa parure se compose d'une paire de boucles d'oreilles à pendentif arrondi, d'un collier épais et circulaire, de bracelets aux poignets et de plusieurs anneaux qui ornent ses chevilles.

Si l'encadrement culturel et géographique de cette sculpture paraît certain, sa chronologie pose quelques problèmes : en effet, dans la région syro-anatolienne (l'ample région située entre l'Anatolie orientale et la Syrie septentrionale) la tradition de la sculpture de grande taille en basalte remonte au moins au début du II^e millénaire avant notre ère (comme le prouvent les découvertes faites à Ebla dans les années 1980) et se poursuit, pour des figures présentant des affinités avec la pièce en examen, jusqu'au début de l'âge du Fer (X^e-VIII^e siècle av. J.-C.).

La comparaison stylistique avec la statue de haut dignitaire d'Ebla datant de l'âge du Bronze Moyen montre que la chronologie plus haute n'est pas à exclure (la figure d'Ebla reste pourtant un exemple presque isolé) même si l'autre hypothèse semble préférable, puisque dès le début de l'âge du Fer, la statuaire en basalte de ces régions a subi un important essor quantitatif et typologique (reliefs rupestres, reliefs architectoniques, statues funéraires isolées) : le style de cette production est resté plutôt simple et un peu figé, même si les sujets sont assez variés. Comme d'autres sculptures de grande ou de petite taille, représentant des hommes, des femmes ou des couples assis (cf. par le relief des époux de Marash), ce relief pourrait avoir servi tel une image funéraire représentant une femme tenant une coupe (ici une grande coupe remplacerait l'habituel petit gobelet à offrande qui se trouvait généralement dans la main droite des personnages).

PROVENANCE

Ancienne collection G. Moro, Paris, France, années 1970-1980.

BIBLIOGRAPHIE

Sur la sculpture syro-anatolienne du début de l'âge du Fer :

MOORTGAT A., *Tell Halaf III, Die Bildwerke*, Berlin, 1955 (v. surtout A, 1-2, pp. 35-37 et D, 5, p. 123).

GENGE H., *Nordsyrisch-südanatolische Relief: eine archäologische-historische, Untersuchung, Datierung und Bestimmung*, Copenhague, 1979.

MATTHIAE P., *La storia dell'arte dell'Oriente antico, I primi imperi e i principati del Ferro, 1600-700 a. C.*, Milano, 1997, pp. 175-226.

Die Hethiter und ihr Reich, Das Volk des 1000 Götter, Bonn, 2002, pp. 270-271, fig. 7 (stèle des époux de Marash)

Sur la sculpture syro-anatolienne en pierre de l'âge du Bronze Moyen :

Ebla, *Alle origini della civiltà urbana*, Milan, 1995, p. 411, n. 54 (statue de haut dignitaire).

MATTHIAE P., *High Old Syrian Royal Statuary from Ebla* dans HROUDA B. et. al., *Von Uruk nach Tuttul, eine Festschrift für E. Strommenger, Studien von Kollegen und Freunden*, Munich, 1992, pp. 111-128.

42 A HEAD OF A GODDESS

Greek, late 5th century B.C.

Marble

H: 23.5 cm

MAHD186

This head, carved from a block of fine-grained white marble is complete. The smooth, flat surface under the neck was carved like that in ancient times; at the center is a square hole with remains of an iron tenon. The nose, the location of which is evenly cut, would have been a plaster addition. The upper skull was certainly completed by elements made of other materials: the surface is pocked, displaying no details of the hair but holes retaining a small metal (iron) tenon. Despite the superficial wear of the marble, the fine and excellent quality of the modeling is still perfectly noticeable.

Using the tenon inserted in the neck, the head was attached on a statue a bit smaller than life-size. The youthful woman represented gazes straight ahead; a Venus "ring", in very light relief, marks her cylindrical neck. Her expression is idealized and shows no wrinkles: the oval face, with the rounded chin, is framed by the sharp, regular contour of the hair. The modeling of the skin is accurate and smooth, but without any muscular details indicating a specific expression. The almond-shaped eyes are surmounted by arched brows and surrounded by thick eyelids; the arch-shaped brows accentuate the sense of melancholy conveyed by the woman's glance; the lips are full and indicated by a horizontal incision with a sinuous edge. The adornment is limited to a pair of earrings that were set in the circular holes pierced in the lobes. The hair covers the head like a thick cap: it is divided in the center of the forehead by a central part and falls on the temples and ears. The large locks are also elegantly indicated by sinuous incisions. It is no longer possible to tell how the upper head would have been completed: was the hair added in plaster or was the skull simply covered by a fabric veil, attached to the marble by a metal diadem held by tenons? The woman might also have worn a head covering (a helmet?) whose edge would occupy the groove carved into the marble all around the head. Both of these attributes (diadem/crown with or without a veil or helmet) clearly indicate that this figure was not a mere mortal, but rather a mythological figure who might be identified as a deity: Hera, Demeter, or perhaps because of her young age, Persephone, Aphrodite or Artemis if the adornment is to be completed with a diadem; or Athena, the goddess of war, if the head would had been protected by a helmet. The style fixes the dating to the Classical period, between the last decades of the 5th or the early 4th century B.C., when the Greek world was shaken by the fratricidal Peloponnesian War. Among the best parallels, one should mention some images found in Attica, but mostly the large series of architectonic sculpture erected in the Peloponnese, at Argos (*Heraion*), at Figaleia-Bassae (*Apollo Epikourios*) and, a few decades later, at Epidaurus (*Asklepieion*). Despite their small size, the style of these compositions precisely corresponds to the type of work that characterizes our example.

PROVENANCE

Ex-Pierre Lévi Collection, France, 1950-1960's.

BIBLIOGRAPHY

On contemporary Greek sculpture, see:

KALTSAS N., *Sculpture in the National Archaeological Museum*, Athens, Athens, 2002, pp. 19 ff., pp. 121 ff.

STEWART A., *Greek Sculpture, An Exploration*, New Haven-London, 1990, pp. 164ff.

On contemporary tectonic sculpture:

HOFKES-BRUKKER C. - MALLWITZ A., *Der Bassai-Fries*, Munich, 1975.

YALOURIS N., *Die Skulpturen des Asklepiostempels von Epidauros*, in Kyrieleis H., *Archaische und klassische griechische Plastik*, Mainz/Rhine, 1986, vol. 2, pp. 175-186.

STEWART A., *Greek Sculpture, An Exploration*, New Haven-London, 1990, fig. 413-424 (temple of Athena Nike, Athens); fig. 444-446 (*Héraion* at Argos).

42 TÊTE DE DÉESSE

*Art grec, fin du V^e s. av. J.-C.**Marbre**Ht : 23.5 cm*

La tête, taillée dans un bloc de marbre blanc à grain fin, est entière. La surface sous le cou, d'aspect lisse et plat, a été taillée de cette façon dans l'Antiquité : en son centre elle présente un trou carré avec des restes d'un tenon en fer. Le nez, dont l'emplacement est coupé régulièrement, était rajouté en plâtre. La partie supérieure du crâne était certainement achevée par des éléments en d'autres matériaux : la surface est piquetée et sans détails de la chevelure, mais présente des trous conservant un petit tenon métallique (fer). Malgré l'usure superficielle du marbre, on sent encore la finesse et l'excellente qualité du modelage.

A l'aide du tenon inséré dans le cou, la tête était fixée sur une statue un peu plus petite que la taille naturelle. La femme représentée, d'aspect juvénile, regarde droit vers l'avant ; un « anneau de Vénus », tracé très légèrement, traverse son cou cylindrique. Son expression est idéalisée et ne présente aucune ride : le visage ovale, au menton arrondi, est délimité par le contour net et régulier de la chevelure. Le modelage de la peau est précis et lisse mais sans nuances musculaires indiquant une expression particulière. Les yeux, surmontés des sourcils arqués, sont en forme d'amande et entourés d'épaisses paupières ; la coupe des sourcils, qui sont bien arqués, accentue l'air mélancolique que dégage le regard de la femme ; les lèvres sont charnues et marquées par une incision horizontale au contour sinueux. La parure se limitait à une paire de boucles d'oreilles qui étaient fixées dans les trous circulaires percés dans les lobes.

La chevelure recouvre la tête comme un épais bonnet : les cheveux sont partagés au centre du front par une raie médiane, et descendent sur les tempes et vers les oreilles. Les grosses mèches sont élégamment indiquées par des incisions sinueuses. Il n'est plus possible de savoir comment la partie supérieure de la tête était complétée : les cheveux étaient-ils rajoutés en plâtre ou le crâne était-il simplement recouvert par un voile en tissu, qu'un diadème métallique fixait au marbre grâce à des tenons ? Il se peut également que la femme portait un couvre-chef (un casque ?) dont le bord occupait le sillon creusé dans le marbre tout autour de la tête.

L'un et l'autre de ces attributs (diadème/couronne avec ou sans voile ou bien casque) indiquent de façon claire que cette figure n'était pas une simple mortelle mais plutôt un personnage mythologique en lequel il faut vraisemblablement reconnaître une divinité : Héra, Déméter ou, en raison de son jeune âge, Perséphone, Aphrodite ou Artémis si la parure est à compléter par un diadème ; Athéna, la déesse guerrière, si la tête avait été protégée par un casque.

Le style fixe la datation à l'époque classique entre les dernières décennies du V^e ou le début du IV^e siècle av. J.-C., lorsque le monde grec était secoué par la guerre fratricide du Péloponnèse. Parmi les meilleurs parallèles il faut mentionner quelques images trouvées en Attique mais surtout les grands ensembles de sculpture architectonique élevés au Péloponnèse à Argos (*Héraion*), à Phigalie-Bassae (Apollon *Epikourios*) et quelques décennies plus tard à Epidaure (*Asklépieion*) : malgré leur taille réduite le style de ces compositions correspond bien au type de travail qui caractérise la tête en examen.

PROVENANCE

Ancienne collection Pierre Lévi, France, années 1950-1960.

BIBLIOGRAPHIE

Sur la sculpture grecque contemporaine, v. :

KALTSAS N., *Sculpture in the National Archaeological Museum, Athens*, Athènes, 2002, pp. 19 ss., pp. 121 ss.

STEWART A., *Greek Sculpture, An Exploration*, New Haven-Londres, 1990, pp. 164 ss.

Sur la sculpture tectonique contemporaine, v. :

HOFKES-BRUKKER C. – MALLWITZ A., *Der Bassai-Fries*, Munich, 1975.

YALOURIS N., *Die Skulpturen des Asklepiostempels von Epidauros*, in Kyrieleis H., *Archaische und klassische griechische Plastik*, Mayence/Rhin, 1986, vol. 2, pp. 175-186.

STEWART A., *Greek Sculpture, An Exploration*, New Haven-Londres, 1990, fig. 413-424 (temple d'Athéna Niké, Athènes) ; fig. 444-446 (*Héraion* d'Argos).

43 A FUNERAL STELE REPRESENTING THREE WOMEN

MAREL070

Late Hellenistic–early Roman, 1st century B.C.

Marble

H: 91 cm

The stele was carved from a long, narrow and thin block of white, large-grained marble. The back is flat and well finished. This stele would possibly have been reused in the construction of a later wall. The relief is of great artistic quality, but the surface is slightly worn, especially on the figures' faces, and the angles of the pediment are chipped.

The image, which is flanked by two high, thin pilasters decorated with scrolled capitals, is surmounted by a pediment and thus emulates the shape of a small funerary monument. In the centre of this architecture, the composition comprises three female figures, with the deceased accompanied by another female member of her family who stands behind her. On the left, the other woman, the only one whose unveiled (on her forehead, a metal band holds her hair in place; the hair is then combed backwards), may be a young servant. Smaller in size, the female servant touches the right forearm of the central figure in a gentle and intimate manner, while she holds, in her other hand, an object which is difficult to identify, perhaps a small cup. The deceased, who is seen in three-quarter view, tilts her head and looks down to the ground. As the women accompany her, she wears a foot-long chiton and a himation which she has pulled back on her head like a veil, her hair forming a frontal knot that turns into a braid on the back of the head. The right bent arm touches the breast, while the left arm falls along the body and holds an enigmatic object, which could be a feminine attribute or a libation vessel. One can also imagine that the deceased is leading the woman who accompanies her by the hand, which appears to be placed very low, at thigh height (despite the superficial wear, the right hand of the third woman can be clearly identified in the carved object). On contemporary stelae, the figures represented frequently shake right hands, but in a greeting and farewell gesture, rather than an accompanying gesture.

Only minor details differentiate the last woman from the deceased, who partially hides her from the viewer. Although she holds her head straight, she is smaller and may therefore be younger. Her gaze is directed forward, her left arm is completely wrapped in the himation.

This stele is a work of great finesse, not only by its style, but also by the charm and delicate fashion in which the sculptor treated the theme of death. The composition is balanced and harmonious, and the details are rendered with a skill and a precision that can be related to those of many works of high quality from the end of the Hellenistic period. The dating is confirmed by the hairstyle sported by the deceased, which was fashionable during the last decades of this century, even to women who were in the immediate entourage of Octavian Augustus: among them, the most renowned was his wife, Livia.

PROVENANCE

Ex-J. Behrens Collection (1847-1947), Bremen, Germany; acquired on the German Art Market in 2007.

BIBLIOGRAPHY

In general on Hellenistic funeral stelae, see:

PFÜHL E. – MÖBIUS H., *Die ostgriechischen Grabreliefs*, Mainz/Rhine, 1977, pp. 128 ff.; p. 143, no. 426 (woman coiffed with a *nodus*).

For the dating:

FUCHS M., *In hoc etiam genere Graeciae nihil cedamus*, *Studien zur Romanisierung der späthellenistischen Kunst im 1. Jh. V. Chr.*, Mainz/Rhine, p. 21-22, pl. 19 (treatment of the chiton).

KALTSAS N., *Sculpture in the National Archaeological Museum*, Athens, Los Angeles, 2002, p. 323, no. 678 (funerary stele, hairstyle of the deceased).

43 STÈLE FUNÉRAIRE AVEC TROIS FEMMES

*Art hellénistique ou romain, I^{er} s. av. J.-C.**Marbre**Ht: 91 cm*

La stèle est taillée dans un bloc long, étroit et mince de marbre blanc à gros grain. La partie postérieure est plate. Il est possible que la stèle ait été réutilisée dans la construction d'un mur plus tardif. Le relief est d'une excellente qualité artistiques, mais la surface est un peu usée, surtout au niveau des visages. Les angles du fronton sont ébréchés.

L'image, délimitée par deux pilastres hauts et minces pourvus de chapiteaux à volutes, est couronnée d'un fronton et reproduit ainsi la forme d'un petit monument funéraire. Au centre de cette architecture, la composition comprend trois personnages féminins, avec la défunte qui est accompagnée d'un autre membre féminin de sa famille se tenant debout derrière elle. A gauche l'autre femme, la seule qui ne porte pas un voile sur la tête (sur le front un cercle métallique retient ses cheveux, qui sont ensuite coiffés vers l'arrière), est peut-être une jeune servante : plus petite de taille, celle-ci touche l'avant-bras droit de la figure centrale d'un geste doux et intime, alors que dans l'autre main elle tient un objet difficile à reconnaître, peut-être une petite coupe. La défunte, qui est vue de trois quarts, incline sa tête et regarde vers le sol : comme ses accompagnatrices, elle porte un chiton long jusqu'aux pieds et un himation, qu'elle remonte sur sa tête comme un voile. Ses cheveux forment un nœud frontal qui se transforme en une tresse coiffée vers l'arrière du crâne. Le bras droit plié touche le sein, tandis que le gauche descend le long du corps et tient un objet énigmatique, qui pourrait être un attribut féminin ou un récipient à libation. On peut aussi imaginer que la défunte soit en train de conduire son accompagnatrice par la main, qui se trouverait pourtant placée très bas, à la hauteur de la cuisse (malgré l'usure superficielle on peut reconnaître dans l'objet sculpté la main droite de la troisième femme) : sur les stèles contemporaines, il arrive fréquemment que des personnages se serrent la main droite, mais dans un geste de salutation et d'adieu plus que d'accompagnement.

Peu de détails différencient la dernière femme de la défunte, qui la cache partiellement au regard du spectateur : malgré le fait qu'elle tient sa tête droite elle est plus petite et donc peut-être plus jeune ; son regard est dirigé vers l'avant et son bras gauche est complètement enveloppé dans l'himation.

Cette stèle est une œuvre d'une grande finesse non seulement stylistique mais aussi par la manière pleine de charme et de délicatesse dont le sculpteur a su aborder le thème de la mort. La composition est équilibrée et harmonieuse et les détails rendus avec un savoir-faire et une précision comparables à ceux de nombreuses œuvres de très bonne qualité de la fin de l'époque hellénistique. La datation est confirmée par le type de coiffure que porte la défunte et qui était à la mode dans les dernières décennies de ce siècle même auprès de nombreuses femmes de l'entourage direct d'Octavien Auguste : parmi celles-ci la plus en vue était certainement son épouse, Livie.

PROVENANCE

Ancienne collection J. Behrens (1847-1947), Brême, Allemagne ; acquis sur le marché allemand de l'art en 2007.

BIBLIOGRAPHY

En général sur les stèles funéraires hellénistiques, v. :

PFÜHL E. – MÖBIUS H., *Die ostgriechischen Grabreliefs*, Mayence/Rhin, 1977, pp. 128 ss ; p. 143, n. 426 (femme coiffée avec *nodus*).

Pour la datation :

FUCHS M., *In hoc etiam genere Graeciae nihil cedamus*, *Studien zur Romanisierung der späthellenistischen Kunst im 1. Jh. V. Chr.*, Mayence/Rhin, pp. 21-22, pl. 19 (traitement du chiton).

KALTSAS N., *Sculpture in the National Archaeological Museum, Athens*, Los Angeles, 2002, p. 323, n. 678 (stèle funéraire, coiffure de la défunte).

44 AN ETRUSCAN CARVED PLAQUE (*LASTRONE A SCALA*)

NENRELO01

Etruscan, 550-525 B.C.

Nenfro

Dim: 70 x 56 cm

This rectangular plaque is no longer complete as the only side still preserved is the left one. The main panel is decorated with the central "a scala" pattern, flanked, on the left and right, by square metopes that are adorned with orientalizing motifs carved in low relief. It shows, in this order, a winged griffin, a mermaid, a running warrior, a winged lion, a crouching winged panther turning its head towards the viewer and a swan. These patterns that the local craftsmen had largely borrowed from Greek iconography often appeared in Etruria in the 6th century B.C., where their presence is well attested on funeral paintings and on black-figure pottery or bucchero vases, etc.

Like many other examples, this one would have been decorated on both sides, but the back has here been left unfinished.

The "lastroni a scala" are large plaques very variable in size, of which no known example, is preserved in its entirety. They were usually carved from the *nenfro*, a central Italian, very porous stone of volcanic origin or, more rarely, from limestone. The element that enables categorizing these objects in a well defined and homogeneous class of material is constituted by the presence of the "stair step" pattern, often surrounded by small panels carved in low relief. The alternation between carved triangles and small plaques with reliefs is certainly decorative, and do recall the elements of the Greek Doric frieze composed of alternating painted or carved metopes with triglyphs, but the arrangement here is vertical.

These plaques always come from Tarquinia, one of the most famous cities of Etruria, situated about 50 km north of Rome, near the Tyrrhenian coast. Chronologically, the production of these reliefs is limited between the middle of the 7th and the late 6th century B.C. Typologically and stylistically, it is even possible to discern some groups of plaques and to attribute them to different workshops.

The purpose of the "lastroni a scala" in ancient times is not clear yet, although they are documented to come from necropoleis. Furthermore, many of these monuments have been modified and reused during antiquity. Perhaps they were doors were preventing or protecting the access between the *dromos* (corridor) and the room where the burials were stored. This hypothesis is reinforced by the fact that several plaques are carved on both sides. Their close relationship with funerary architecture is also highlighted by some of the patterns in relief: the lion, the panther and the griffin, for example, may be regarded as guardians of the tomb, the siren is a monster of renowned funerary nature, etc. The stylistic analysis of this piece allows us to date it to the third quarter of the 6th century B.C. (550-525 B.C.).

PROVENANCE

Ex-Swiss Private Collection, Geneva, 1970's.

PUBLISHED IN

JUCKER I. and al., *Italy of the Etruscans*, Mainz/Rhine, 1991, p. 289, n. 385.

BIBLIOGRAPHY

BRUNI S., *I lastroni a scala*, Rome, 1986.

44 PLAQUE ÉTRUSQUE SCULPTÉE (*LASTRONE A SCALA*)

Art étrusque, 550-525 av. J.-C.

Nenfro

Dim : 70 x 56 cm

Cette plaque, de forme rectangulaire n'est plus complète, seul le côté gauche de l'ensemble est actuellement conservé. La face principale est ornée avec le motif central *a scala* flanqué à gauche et à droite par des métopes carrées, décorées de motifs orientalisants sculptés en bas-relief. On y voit dans l'ordre un griffon ailé, une sirène, un guerrier en train de courir, un lion ailé, une panthère ailée accroupie qui tourne la tête vers le spectateur et un cygne : ce sont des motifs qui apparaissent fréquemment en Etrurie et que les artisans locaux ont massivement empruntés au répertoire iconographique grec : au VI^e siècle, leur présence est bien attestée sur les peintures funéraires ainsi que sur la céramique à figures noires ou sur les vases en bucchero, etc.

Comme de nombreux autres exemplaires, la pièce illustrée ici devait être ornée sur les deux faces, mais ici l'arrière n'a jamais été achevé. Les *lastroni a scala* sont de grosses plaques de dimensions très variables, dont aucun exemplaire n'est malheureusement conservé dans sa totalité. Elles sont généralement taillées dans le *nenfro*, une pierre très poreuse d'Italie centrale d'origine volcanique, ou plus rarement en calcaire. L'élément qui permet de réunir ces objets en une classe bien délimitée et homogène de matériel est constitué par la présence du motif en «marche d'escalier», souvent entouré de petites tableaux sculptés en bas-relief. L'alternance entre les triangles sculptés et les plaquettes avec reliefs est certainement décorative et n'est peut-être pas sans rappeler les éléments de la frise dorique grecque composée de métopes peintes ou sculptées alternées aux triglyphes, mais ici la disposition est verticale.

Ces plaques proviennent toujours de Tarquinia, une des villes les plus connues d'Etrurie, située à environ 50 kilomètres au nord de Rome, près de la côte tyrrhénienne. Chronologiquement, la production de ces reliefs est limitée entre le milieu du VII^e et la fin du VI^e siècle av. J.-C. ; typologiquement et stylistiquement il est même possible de distinguer certains groupes de plaques et de les attribuer à différents ateliers de production.

La fonction antique des *lastroni a scala* n'est pas encore élucidée avec précision, bien que leur provenance des nécropoles soit assurée ; de plus, beaucoup de ces monuments ont été modifiés et réutilisés pendant l'Antiquité. Peut-être s'agissait-il de portes empêchant ou protégeant l'accès entre le *dromos* (couloir) et la chambre où étaient déposées les sépultures. Cette hypothèse est renforcée par le fait que plusieurs des plaques sont sculptées des deux côtés. Leur étroite relation avec l'architecture funéraire est soulignée aussi par certains des motifs en relief : le lion, la panthère et le griffon peuvent par exemple être considérés comme les gardiens de la tombe, la sirène est un monstre au caractère funéraire reconnu, etc.

L'analyse stylistique de la pièce en question permet de la dater du troisième quart du VI^e siècle av. J.-C. (550-525 av. J.-C.).

PROVENANCE

Ancienne collection particulière suisse, Genève, années 1970.

PUBLIÉ DANS

JUCKER I. et al., *Italy of the Etruscans*, Mayence/Rhin, 1991, p. 289, n. 385.

BIBLIOGRAPHIE

BRUNI S., *I lastroni a scala*, Roma, 1986.

CREDITS & CONTACTS

Selection of objects	Ali Aboutaam and Hicham Aboutaam
Project manager	Hélène Yubero, Geneva
Research	Antiquities Research Center, New York
Graphic concept	mostra-design.com, Geneva
Photography	Stephan Hagen, New York Hugues Dubois, Paris and Brussels André Longchamp, Geneva
Printing	CA Design, Wanchai, Hong Kong
In Geneva	Ali Aboutaam C. Michael Hedqvist

Phoenix Ancient Art S.A.
6, rue Verdaine - P.O. Box 3516
1211 Geneva 3, Switzerland
T +41 22 318 80 10
F +41 22 310 03 88
E paa@phoenixancientart.com
www.phoenixancientart.com

In New York	Hicham Aboutaam
	Electrum, Exclusive Agent for Phoenix Ancient Art S.A. 47 East 66th Street New York, NY 10065, USA T +1 212 288 7518 F +1 212 288 7121 E info@phoenixancientart.com www.phoenixancientart.com

PHOENIX ANCIENT ART SA

New York Electrum, Exclusive Agent
47 East 66th Street - New York, NY 10065, USA
T +1 212 288 7518 - F +1 212 288 7121

Geneva 6, rue Verdaine - 1204 Geneva - Switzerland
T +41 22 318 80 10 - F +41 22 310 03 88

www.phoenixancientart.com



ISBN978-0-9785649-5-7



9 780978 564957